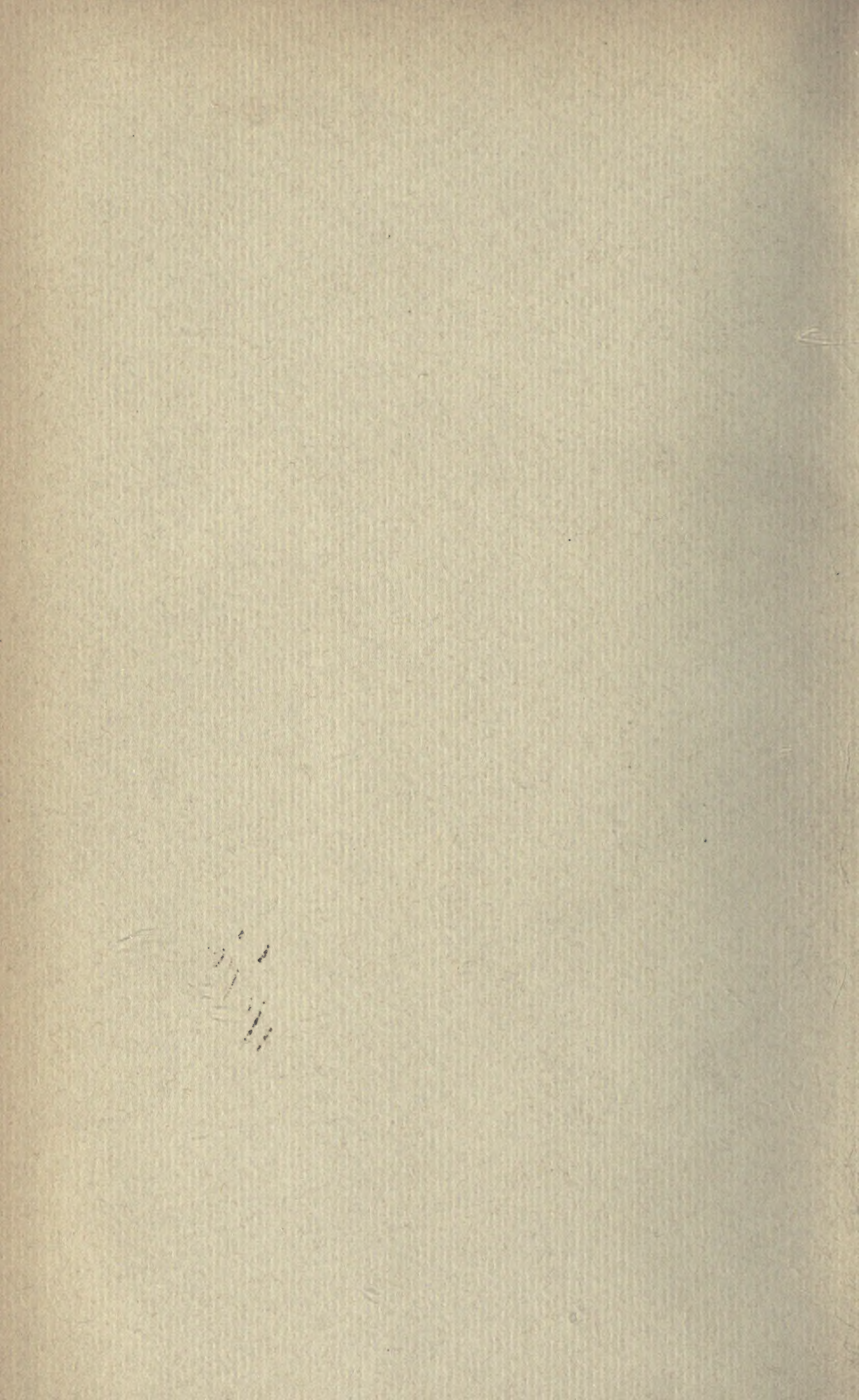
Zwölf Jahre Dresdner Schauspielkritik

Von Adolf Stern



Zwölf Jahre

Dresdner Schauspielkritik

Von

Adolf Stern

Herausgegeben von

Christian Gaehde

Dresden und Leipzig
C. A. Kochs Verlagsbuchhandlung (H. Ehlers).
1909.

Druck von C. Heinrich, Dresden.

Inhalt.

Abkürzungen: Kl. T. = Gastspiel des Berliner Kleinen Theaters. L. G. = Aufführungen für die Literarische Gesellschaft. Op. = Königl. Opernhaus. Res. = Residenztheater. Sch. = Königl. Schauspielhaus.

Einleitung.

Adolf Stern ist länger als 12 Jahre (vom Oktober 1894 bis zu seinem am 15. April 1907 erfolgten Tode) Theaterkritiker am Dresdner Journal gewesen und hat innerhalb dieser Zeit fast alle irgendwie interessierenden Aufführungen des Königl. Schauspielhauses, in den ersten Jahren auch des Residenztheaters besprochen. In 18 Bänden hatte er diese Kritiken, die bald einem neuen Drama, bald einem gefeierten Darsteller, einem Gastspiel, einer Neueinstudierung oder einer gerade sonst seine Teilnahme erregenden Vorstellung galten, sorgfältig gesammelt. Seine Absicht, einen Teil dieser Besprechungen zu einer „Dresdner Dramaturgie" abzurunden und darin Stellung zum dramatischen Schaffen des letzten Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf das gerade in Dresden Geleistete zu nehmen, hat er nicht mehr ausführen können. Aber sein testamentarisch ausgesprochener Wunsch, daß eine Anzahl seiner nicht für das flüchtige Interesse des Tages geschriebenen Kritiken in irgend welcher Form gesammelt, nochmals der Öffentlichkeit unterbreitet werden möchte, mußte Erfüllung finden, weil aus diesen Aufsätzen eine kritische Individualität ersten Ranges spricht.

Im allgemeinen ist es ja eine mißliche und nutzlose Sache, Theaterbesprechungen, die unter dem von allerhand Zufälligkeiten beeinflußbaren momentanen Eindruck der Aufführung, dem Zwang der Stunde geschrieben werden, eine längere Lebensdauer erzwingen zu wollen, als der

Zeitungsleser ihnen gibt. Und gar der Gedanke, mit Hilfe einer Dramaturgie längst vergessene Aufführungen, schnell verwischte Darstellungseindrücke noch einmal lebendig machen zu wollen, ist so oft als bloße Eitelkeit des Kritikers belächelt worden, daß ein Schriftsteller bei solcher Gelegenheit schon sehr viel zu sagen haben muß, wenn er ernst genommen werden will.

Adolf Stern hatte als Literarhistoriker und Kritiker etwas zu sagen, wohl mehr als der schaffende Künstler in ihm, sicher viel mehr als die meisten seiner Fachkollegen auf akademischen Lehrstühlen und Redaktionsschemeln. Das Künstlerische in seiner Natur, das echte Unterscheidungsvermögen, das unbeirrbare Gefühl für das Wertvolle einer Dichtung, eines Kunstwerkes überhaupt, befähigte ihn in seltenster Weise, kritisch tätig zu sein. Weil er selbst Dichter war, wenn auch ein Kulturpoet zweiten, ja dritten Grades, von dem nicht viel mehr als ein paar Novellen, ein paar feine lyrische Gedichte bleiben werden, konnte er tief hinabblicken in die Geheimnisse des schaffenden Lebens, wußte er fast immer zu sagen, ob ein poetisches Werk an den Quellen des Seins emporgekeimt oder bloß als müßiges Spiel eines flinken Gehirnes ersonnen sei. Und zu dieser ihn von der gelehrten Fachkritik trennenden, weit über deren Vermögen hinausreichenden Begabung trat nun eine umfassende gelehrte Bildung, die ein Riesengedächtnis spielend zu verwerten vermochte. Stern hatte die literarische Entwicklung dreier Menschenalter miterlebt, repräsentierte persönlich ein Stück deutscher Kultur- und Geistesgeschichte, das von Hebbel und Otto Ludwig über Richard Wagner, Franz Liszt und Peter Cornelius bis in die letzte literarische Gegenwart hineinreichte, und wurde so zu einer ästhetischen Potenz ersten Ranges. Er hat im langen Verlaufe seines literarhistorischen Wirkens keines der wirklich echten Talente unseres Schrifttums übersehen, hat sich für Hebbel und namentlich Otto Ludwig in Zeiten eingesetzt, wo über

Eintagstalenten und Saisonsensationen auch die führende deutsche Kritik sich dieser Dramatiker kaum zu entsinnen vermochte. Er hat, weit über das Urteil des Tages wie der Masse hinschauend, Dichter wie Gottfried Keller oder Theodor Storm so bewertet, wie sie in der Erinnerung der Nachwelt bleiben werden, er hätte mit dem glücklichen Dualismus seines kritischen Vermögens, der intuitiv witternden Kraft und der fundamentalen Bildung, unser gesamtes geistig-künstlerisches Leben umfassend, der erste Literarhistoriker seines Zeitalters überhaupt werden können, werden müssen, wenn er sich menschlich voll entwickelt, wenn ihn das Leben zur festeren, stärkeren Persönlichkeit gehämmert hätte.

Wo lagen, so fragt man sich, die Hemmungen, die eine volle Entfaltung seiner außergewöhnlichen Anlagen verhinderten? Adolf Stern kam von unten, aus der breiten Masse, wo der Mensch der Natur noch am nächsten sein kann, wo Kultur und Besitz noch nicht ihren schwächenden, verfeinernden Einfluß auszuüben vermögen. Aber er hatte trotzdem nichts Bodenständiges in seiner Art. Die Landschaft, der er entstammte, die flache, eintönige Leipziger Gegend, von alters her ein Durchgangsgebiet, ein Kreuzungspunkt wichtiger Handelsstraßen, ein Zentrum betriebsamer Tüchtigkeit, hat selbst nichts von knorriger Eigenart, von scharf ausgeprägtem Charakter und kann daher auch ihren Menschen nichts davon geben. Ob seine Familie aus anderen deutschen Gegenden kam oder von da frisches Blut und neue Kraft in sich sog, wissen wir nicht genau, zumal Stern es liebte, mit einer fast irreführenden Verhaltenheit über seine Jugend und seine Familie zu sprechen. So waren ein kleines Talent, eine scharfe, große Intelligenz, ein nie zu befriedigender Bildungstrieb und ein eherner Fleiß, nicht aber eine reiche Natur im Sinne Goethes die Mittel, die er für den Kampf ums Dasein mitbrachte. Er ist ihm wahrlich nicht leicht geworden.

Seine Anlage und sein Ehrgeiz trieben ihn zur Schriftstellerlaufbahn. Er hat bitter um seine Existenz ringen müssen, bis er 1868 die Professur für Literaturgeschichte an der Dresdner Technischen Hochschule erhielt, und auch dann noch blieben ihm Not und Sorgen nicht erspart. Ein starker, kraftvoller, großer Mensch ist auch in solcher Lage sich getreu; in schwächeren siegt die Klugheit, der Wille zum Vorwärtskommen über die edlere Anlage, und mit einem Bruch im Charakter erzwingen sie sich ihren Weg. Wir haben kein Recht, über solche Menschenart auf Grund der idealen Forderung kurzer Hand abzuurteilen, dürfen vielmehr dem Wertvollen, was trotz aller weichen Nachgiebigkeit, trotz der Darangabe von so viel Allerpersönlichstem noch entsteht, unsere Anerkennung, ja Bewunderung nicht versagen. Nicht Stern allein hat sich so seinen Boden schaffen müssen, auch Künstler von unvergleichlich stärkerer Erdhaftigkeit sind resignierend diesen Weg gegangen.

Bei jeder entscheidenden Probe bewährte sich Sterns elementarer künstlerischer Instinkt für gefühlsreine, ehrliche, naturgesunde Kraft, obwohl er nur unvollkommene Äquivalente dafür in seiner eigenen Natur aufzuweisen hatte. Hier liegt der tragische Widerspruch seines Künstler- und Literatendaseins. Weil er kein Mensch zu werden vermochte, den ein starkes Gefühl, ein heißes Wollen ganz durchtränkte, weil ihm bei aller Begabung das Urwüchsige, eindeutig Kraftvolle eines Heinrich von Treitschke etwa versagt geblieben war, ist er nicht der Kulturfaktor geworden, der zu werden er erstrebte. Wie seinem bei näherem Zusehen und intimer Kenntnis zweifellos außerordentlich interessanten Kopfe die scharfen charakteristischen Linien, seinem Blicke die klare Sicherheit fehlte, so fehlte dem ganzen Menschen in ihm das Straffe, Zusammengeraffte, kraftvoll Männliche. Aus dem Bruche in seinem Charakter, der oft mit seiner Aufrichtigkeit im Kampfe liegenden Konzilianz, erklären sich seine Schwächen: die gelegentliche Zurückhaltung im

Urteil, wenn er vorsichtig sein zu müssen glaubte; der Temperamentsunterschied in dem, was er mündlich über eine künstlerische Leistung sagte und was er schrieb; der Spott, der zu keinem ehrlichen Dreinfahren mit Zürnen und Wettern gedeihen konnte; die zu günstige Beurteilung manch seichten Lustspieles, hinter dessen Mache seine im Grunde humorlose Natur nicht kommen konnte; und die manchmal umständliche, schwerflüssige Schreibweise, die eben nicht bloß Ausdruck seiner anderen Zeiten entstammenden Bildung, sondern auch seines Wesens war.

Aber was ein Mann mit den angedeuteten Schwächen und Vorzügen menschlich und künstlerisch zu erreichen vermag, hat Adolf Stern erreicht. Die positiven Werte in seiner Artung, das Stück Persönlichkeit, das er sich aus aller Daseinsnot rettete, kamen vorwiegend dem Kritiker in ihm zu gute. Die hohe Kultur, die er sich erworben hatte, und der Kunstinstinkt, den er von Natur besaß, gaben seinem Urteil eine Sicherheit, die auch für eine fernere Zukunft wertbestimmend bleiben wird. Er war kein geistreichelnder Mensch wie sie der Tag verbraucht, vielmehr ein gründlicher, schwer ernsthafter Kritiker, der nie sich selbst in den Vordergrund rückte, immer bescheiden hinter der Sache blieb, die er vertrat. Aus solcher Erkenntnis heraus und der Verehrung, die wir Sterns tiefem Verständnis, der außerordentlichen Weite seines künstlerischen Blickes, seinem unverbildet und ungebrochen gebliebenen Instinkt für das Große und Echte schulden, nimmt diese Sammlung seiner Besprechungen ihre innere Berechtigung.

Sie konnte bei weitem nicht alles enthalten, was Stern über das Dresdner Theater geschrieben hat, und mußte sich nach mehr als einer Seite hin Beschränkungen auferlegen. Vor allem gibt sie nur literarische Besprechungen. Was Stern über die einzelne Aufführung, über die Darsteller zu sagen hatte, ist, so fein es auch immer sein mochte,

aus Mangel an Raum, aber auch an innerer Berechtigung gestrichen worden. Denn unsere Tageskritik beschränkt sich ja im allgemeinen darauf, muß sich leider beschränken, den Schauspieler und die Regie mit ein paar kurzen Bemerkungen abzufinden, in Nebensätzen und Adjektiven das Notwendigste zu sagen. Auch Stern folgte diesem Brauche und ließ sich nur selten über einen Schauspieler des weiteren aus. Wer die Monographie eines unserer Darsteller schreiben wollte, dürfte seine Bemerkungen nicht übersehen; hier können sie, ohne dem Bilde unserer Theaterverhältnisse etwas zu nehmen, fortfallen.

Mit zwei bis drei Ausnahmen ist der Neudruck irgend einer Besprechung klassischer Dramen, also Shakespeares, Lessings, Schillers und Goethes unterblieben. Auch ein Stern hatte dem feststehenden Urteil über sie nichts absolut Eigenartiges und Wertvolles mehr hinzuzufügen. Sein Gebiet war die Dichtung des 19. Jahrhunderts, die literarische Entwicklungsgeschichte seit der Romantik. Mit nie ermüdender Teilnahme ist er den Bestrebungen des Königl. Schauspielhauses, ein mustergültiges Repertoire zu schaffen, gefolgt. Höchst selten fehlte er, durch Krankheit oder Reisen verhindert, bei einer Aufführung. Nur drei Dramen von größerem Interesse, Hauptmanns „Kollege Crampton“, Eberhard Königs Tragödie „König Saul“ und Karl Rößlers „Der reiche Jüngling“ vermißt man aus diesen Gründen unter seinen Besprechungen.

Aus der Fülle dessen, was Stern vom Drama Kleists bis zur Posse Blumenthals und Kadelburgs geschrieben hat, ist nach zwei Gesichtspunkten hin eine Auswahl getroffen worden. War das besprochene Drama so wertvoll und bleibend als Kunstwerk oder bühnengeschichtlich so interessant, daß es in einer Reihe, die auch Rechenschaft über das in Dresden theatralisch Geleistete geben sollte, nicht fehlen durfte, so wurde die Kritik in die Sammlung aufgenommen, und ebenso geschah das mit Besprechungen von unbedeuten-

den Werken, wenn Stern durch diese zu kritischen Bemerkungen von besonderem Wert veranlaßt worden war. Aus diesem zweifachen Einteilungsgrunde erklärt es sich, wenn literarische Eintagsfliegen neben Kunstwerken von zeitloser Größe stehen, wenn manche einst interessierende Uraufführung hier fehlt und dafür ein längst abgespieltes Stück sich findet.

Es ist ein Zufall, daß Kleists „Hermannsschlacht" den Reigen der Kritiken eröffnet und Stavenhagens „Mudder Mews" ihn schließt. Aber dieser Zufall hat Bedeutung für die ganze Sammlung, für das Bild, das wir uns von dem Kritiker Stern machen. Wie Kleist und Stavenhagen ungefähr den Zeitraum umschließen, dem er die meisten seiner literarischen Studien gewidmet, den er sich in allen seinen Entwicklungsstadien geistig zu eigen gemacht hat wie wenige vor und neben ihm, so bezeichnen diese beiden Namen auch die Richtung, nach der seine Neigung, sein Gefühl ging. Weil er wußte, was den echten Künstler macht, weil er, ob klar oder nicht, fühlte, woran es ihm selbst gebrach, hat er immer und überall den Wert der künstlerischen Persönlichkeit betont, ist er nie auf eine literarische Schule oder Koterie mit ihren abschleifenden, gleichmachenden Tendenzen eingeschworen gewesen. Sein künstlerisches Ideal war ein poetischer, lebens- und stilvoller Realismus, wie ihn Kleist, Hebbel, Otto Ludwig angebahnt hatten. In dieser Richtung erhoffte er eine Weiterbildung unseres Dramas, baute er unablässig, in seiner Weise, an dem Wege, den der deutsche Shakespeare einst in seiner Entwicklung begehen wird. Ob ein Talent aus dem Naturalismus oder Symbolismus, der Spätromantik oder dem Klassizismus kam, war ihm gleichgültig, wenn er nur die Möglichkeit einer Entwicklung, den Ursprung aus dem Leben, nicht aus dem Verstande sah. Nie ergriff ihn der Taumel irgend einer Sensation; vor aller unechten Massenbegeisterung bewahrte ihn sein urgesunder Instinkt. Darum

ist er in Zeiten erbitterter Kämpfe um Kunstanschauungen und Kunstideale oft ganz verschieden gearteten Erscheinungen schon völlig gerecht geworden, hat sie bewertet, wie die Gegenwart sie nun sieht.

Man hat seine Kritik bisweilen hämisch genannt, in ihm einen Menschen gesehen, der mit ängstlicher Eifersucht die verblaßten Ideale seiner Jugend hütete und nichts neben ihnen und sich aufkommen lassen wollte. Wie unrecht ihm damit geschieht, wissen die am besten, denen er seine allezeit bereite Hilfe und Förderung zu teil werden ließ. Er setzte sich, wo er konnte, für junge, eigengewachsene Talente ein, wies mit zielbewußter Hartnäckigkeit immer wieder auf verkannte, vergessene Begabungen hin, bis diesen ihr Recht wurde, und blieb vor allen Dingen im lebhaften Konnex mit allem Werdenden, Vorwärtsdrängenden. Gewiß, er konnte ungerecht sein, sich irren, wie jeder Strebende, aber im allgemeinen wurde er doch nur da heftig bis zur Schroffheit, wo er literarisches Freibeutertum, ödes Geschäftstalent vermutete und sah.

Dem Großen und Kraftvollen, dem im Wechsel der Tage Bleibenden hat Sterns kritisches Kämpfen uneigennützig gedient. Was er sehnsüchtig strebend sich selbst nicht erringen konnte, die freie, reiche, ungebrochene Persönlichkeit, das hat er als Ausgangspunkt und als Ziel alles ehrlichen dichterischen Wirkens hingestellt. Man kann, anderen Temperamentes, anderer Art als er, seine Meinung im einzelnen bestreiten, seinen Standpunkt muß man billigen, und kein Unbefangener wird in Abrede stellen, daß er eines besaß, was so vielen unserer angeblichen Kunstkenner und Kunstkritiker trotz aller Geistreichigkeit abgeht und abgehen wird — Urteil.

1894.

Heinrich v. Kleist: Die Hermannsschlacht.

Königl. Schauspielhaus. 18. Oktober. Neu einstudiert.

Heinrich v. Kleists großes patriotisches Drama „Die Hermannsschlacht“ hat neben seiner allgemeinen, für Dresden eine besondere lokale Bedeutung. Die „Hermannsschlacht“ ist die poetisch mächtigste dramatische Dichtung, die in unserer Stadt zugleich begonnen und vollendet worden ist. Zwei ebenbürtige Schöpfungen aus früherer und späterer Zeit, Schillers „Don Carlos“ und Otto Ludwigs „Makkabäer“, sind nachweisbar hier nur abgeschlossen, aber anderorts empfangen und in der Ausführung begonnen worden. Bei Kleists „Hermannsschlacht“ wissen wir durch die Daten des Jahres 1808, durch den offenen und geheimen Zusammenhang des Dramas mit bestimmten Ereignissen der ungeheueren und unglücksvollen Zeit, in der es entstand, durch die Zeugnisse C. F. Dahlmanns u. a., die die Dichtung während ihrer Entstehung kennen lernten, daß Kleist den Gedanken zu dieser Schöpfung während seines hiesigen Aufenthaltes erst gefaßt, von Dresden aus im Anfang des Jahres 1809 dem Wiener Burgtheater sein vollendetes Werk zur Aufführung angeboten hat. — Wenn am Geburtstage des gestaltungsmächtigen und tiefen Dichters, des unglücklichsten unter den großen Trägern unserer poetischen Literatur die „Hermannsschlacht“, neu einstudiert auf unserer Königl. Hofbühne erscheint, so erblicken wir darin ein verheißungsvolles Zeichen, daß die Blicke der Leitung, wie sich geziemt, auch rückwärts dem Gewaltigen und echt Schöpferischen zugewandt sind, und würden es freudig begrüßen, wenn die größte auf dem Boden Dresdens entstandene dramatische Dichtung sich dauernd auf der Dresdner Bühne behaupten könnte.

Nicht als ob die „Hermannsschlacht“ dieser lokalen Beziehung oder der Geburtstagsfeier Kleists bedurft hätte, um für sich eine volle Berechtigung auf allen größeren deutschen Theatern zu haben. Keine der dramatischen Dichtungen Kleists, die überhaupt bühnenfähig sind, bedarf einer anderen Rechtfertigung als der, die in ihrer poetischen Macht und Wucht liegt. Die reiche Phantasie und die starke Gestaltungskraft des Dichters, dazu der ganz selbständige, kerndeutsche dramatische Stil desselben, müssen der Bühne, die sie liebevoll pflegt, zum Gewinn selbst da gereichen, wo der Eigensinn, der sich in Kleists Natur und künstlerischen Überzeugungen so seltsam mit den höchsten Eigenschaften paarte, eine dauernde Wirkung auf das größere Publikum gefährdet. Es ist vollkommen wahr, daß die „Hermannsschlacht“ an blühender, warmer Phantasie und tiefinnerlicher Einfachheit des Ausdrucks hinter dem „Käthchen von Heilbronn“, an dramatischer Geschlossenheit, künstlerisch straffer Führung und Steigerung der Handlung, wie an warmer Belebung des einzelnen hinter dem „Prinzen von Homburg“ zurücksteht. Aber die dämonische Kraft Kleists, alles an alles zu setzen, einen poetischen Gedanken, eine gewaltige Leidenschaft hundertfach zu verkörpern, die dahinflutende, fortreißende Macht seines vaterländischen Zornes zeigen sich in diesem großen und eigentümlichen Bilde doch unwiderstehlich. Und da keine Bühne auf die Dauer bestehen und tiefer wirken kann, die sich dem künstlerisch Großen entfremdet, so hat die „Hermannsschlacht“ ein volles Anrecht darauf, den Dichtungen angereiht zu werden, auf deren Aufführung man immer wieder zurückkommt.

Seit dramatische und epische Dichter ein Stück Vergangenheit zum Spiegel der Gegenwart benutzt haben, ist dies niemals kühner, eigentümlicher und überzeugender geschehen, als durch Kleist in diesem Drama. Achtzehnhundert Jahre lagen zwischen der Römerschlacht im Teutoburger Walde, in der der Cheruskerfürst Hermann die Legionen

des Varus vernichtete, und zwischen dem Jahre 1808, in dessen Herbst Napoleon I. auf der Erfurter Zusammenkunft mit dem russischen Zaren über die Teilung der Weltherrschaft verhandelte. Heinrich von Kleist, den, wie so viele, erst die Zertrümmerung des preußischen Heimatsstaates, die äußerste Schmach Deutschlands aus einem Bürger des ästhetischen Staates in einen des politischen verwandelt hatte, glaubte in den Überlieferungen von der Lage Deutschlands zur Zeit des Oktavianus Augustus deutlich alle Züge zu erkennen, die ihm der Tag zeigte. Damals wie heute das übermächtige Hereindringen einer keine fremde Volksart, kein Recht achtenden Fremdherrschaft, damals wie heute die unseligste Zerrissenheit und eigensüchtige Eifersucht der deutschen Stämme und ihrer Fürsten, damals wie heute kochender Zorn, dumpfer Groll, rühmliche, doch ohnmächtige Versuche, sich gegen die fremden Machthaber zu erheben. Der Weltherrschaft, die zu Beginn der christlichen Zeitrechnung vom Tiber her ihre Waffen und Netze gegen Deutschland angewandt hatte, war am Eingang des neunzehnten Jahrhunderts eine andere gefolgt, die von der Seine her mit militärischer Übermacht und allen Künsten der Lüge Deutschland fesselte und entehrte. Was im Jahre 9 möglich gewesen war: die Übermacht zu brechen, das mußte 1809 wiederum möglich sein. Und eben jetzt, im Sommer und Herbst 1808, bot wenigstens ein Volk Europas das Schauspiel, daß die französischen Besieger nicht unbesieglich seien: vor dem kochenden Haß und der fanatischen Gewalt der spanischen Volksleidenschaft sanken die französischen Adler zum ersten Mal in den Staub. Wenn es möglich war, einen ähnlichen Brand auf deutschem Boden zu entfachen, dann mußte sich die Befreiung wiederholen, die napoleonischen Heere mußten so gut erliegen, wie die cäsarischen Legionen zwischen Weser und Ems erlegen waren.

So vieler Übereinstimmungen hätte es für den Dichter, der aus lose verflatternden mythischen Fäden das leuch-

tende Gewebe seiner „Penthesilea“ gestaltet hatte, gar nicht einmal bedurft. Seinem inneren Auge stellte sich das Bild der Befreiung des Jahres 9 lebendig, zum Greifen deutlich, mit all den Erscheinungen dar, die er um sich erblickte und mit all dem wilden Ingrimm, der opferwilligen todesfreudigen Hingabe, dem kriegerischen Trotz, aber auch mit all der List, der Verstellungskunst, der ganz auf einen Punkt gerichteten politischen Willenskraft, die er für sein Volk träumte. In die Gestalt des Cheruskerfürsten trug er zu allen warmen und liebenswerten Eigenschaften, zur geraden Treue und Kraft der deutschen Natur ein Element der patriotischen Verzweiflung hinein. Es lebte jetzt im Dichter die gleiche alles vergessende, alles andere für nichts achtende Sehnsucht, die dem Florentiner Macchiavelli seinen vielberüchtigten „Principe“ diktiert hatte, und die in zertretenen Völkern immer wiederkehrt. Im Kleistschen Hermann kreist mehr als ein Tropfen vom Blut jenes Fürsten. Und das war's wohl auch, das bei der ersten Aufführung der „Hermannsschlacht“ am Dresdner Hoftheater diesen Helden und Volksbefreier in die Hände eines außerordentlichen, aber eben nur einer Seite der Gestalt gerecht werdenden Charakterdarstellers wie Bogumil Dawison brachte.

Ihrer Entstehungsgeschichte, ihrem innersten Wesen nach ist daher die „Hermannsschlacht“ ein poetisches Denkmal aus Deutschlands trübster Zeit, eine dauernde Verkörperung von Zuständen und Stimmungen, die in allen Tagen unvergessen bleiben sollen. Aber sie ist mehr, sie ist ein Zeugnis für die Kunst und Kraft des großen Dichters, eine eigentümliche, durchaus dem Tag entsprungene poetische Erfindung derart zu beleben, mit der Glut seiner Seele zu erfüllen, daß sie doch wie einer der großen, in aller Zeit wirkenden Vorgänge des Menschenlebens erscheint, daß Leidenschaften in ihr zutage treten, die ursprünglich, immer wiederkehrend, darum allverständlich sind. Ohne Frage

enthält die „Hermannsschlacht“ daneben Szenen, Gestalten, einzelne Momente der Empfindung, die so unmittelbar aus Kleists dämonischem, erbittertem Haß gegen die fremden Dränger und ihre deutschen Verbündeten herausgewachsen sind, daß ihnen die allgemeine Empfindung nicht zu folgen vermag und auch damals nicht zu folgen vermocht hätte, wie der Abstand der preußisch-deutschen Erhebung von 1813 von dem verzweifelten Befreiungskampfe der Spanier wenige Jahre nach Kleists Tode entscheidend erwies. Solche Szenen, zu denen die Weisung Hermanns an Eginhard, hinter den Römern drein durch verkleidete Germanen morden, plündern, brennen zu lassen, um den Volkshaß zu erregen, das Todesurteil über den Römerfeldherrn Septimius Nerva, die rasende Rache Thusneldas an dem Legaten Ventidius gehören, erkälten stellenweis den Gluthauch, der aus der „Hermannsschlacht“ über die Hörer und Zuschauer strömt. Die Lust an der Befreiung seines Volkes hatte sich dem Dichter eben zu sehr mit dem Verlangen nach Rache verquickt. Immer bleibt auch in diesen Szenen die psychologische Folgerichtigkeit, die volle, lebenbildende dramatische Kraft des Dichters zu bewundern. Wie er seine Gestalten einmal angelegt, zu- und gegeneinandergestellt hatte, müssen sie handeln, wie sie es tun, aber dies innere Muß weckt nicht überall Sympathie.

* * *

Felix Philippi: Wohltäter der Menschheit.

Königl. Schauspielhaus. 7. November. Zum ersten Male.

Die jahrzehntelange Sehnsucht nach einem Schauspiel aus der Mitte unseres gesellschaftlichen Lebens heraus, hat im Verlaufe des letzten Vierteljahrhunderts überreiche Erfüllung, doch im höheren Sinne keine Befriedigung gefunden. Nachdem wir im deutschen Theater allzulange mit den von Iffland und andern dramatischen Schrift-

stellern des achtzehnten Jahrhunderts überkommenen Handlungen, Sittenbildern und Charaktertypen, die der Wirklichkeit unserer Lebenszustände beinahe nirgends mehr entsprachen, gewirtschaftet hatten, ist eine Hochflut von Darstellungen aus dem modernsten Leben hereingebrochen, ohne uns im großen und ganzen die ersehnte Verkörperung der innerhalb der deutschen Welt, unseres Kultur- und Gesellschaftslebens vorhandenen Gegensätze, der dramatisch verwertbaren Konflikte, und eine Reihe von Menschengestalten zu geben, in deren Empfindungen und Leidenschaften wir dramatische Spann- und Schlagkraft und doch auch den warmen Hauch echten Lebens verspürten. Für unser Sittenschauspiel ist es ein Verhängnis geworden, daß die gleichzeitigen Franzosen ihre Komödie mehr und mehr einer halb tragischen, halb satirischen Wiedergabe der erschütterndsten und der peinlichsten Vorgänge ihres modernen Daseins zutrieben, daß sie ihr altberühmtes theatralisches Geschick zu einem Raffinement steigerten, das fast jedem Werke ihrer Sardou, Pailleron, Halévy und Meilhac den unbedingten Bühnenerfolg sicherte. Unsere Dramatiker, wieder und wieder zum Wettlauf mit den Franzosen gespornt, vor allem bemüht, sich die sichtlichen Effekte, die unfehlbaren Wirkungen des französischen Sittenschauspiels anzueignen, verloren die Fühlung mit der tatsächlichen Wirklichkeit unseres deutschen Lebens, steigerten die Konflikte, die sie vorfanden oder erfanden, bis zur lächerlichsten Unnatur; ließen, unbekümmert um das innere Leben ihrer Gestalten, die Leidenschaften aufeinander platzen, als ob sie im jahrelangen strengsten Zwange einer unverbrüchlichen gesellschaftlichen Sitte gehalten wären, vergaßen vollständig, daß unseren Leidenschaften durch die Formlosigkeit, den Trotz unseres Individualismus nur allzu viele Sicherheitsventile geöffnet sind. Daß diese Tatsache dem dramatischen Dichter nicht günstig ist, wissen wir alle; aber der fortgesetzte Wettlauf mit dem französischen

Sittendrama wird es niemals zu Handlungen und Menschendarstellungen bringen, denen wir mit Spannung und Gefühlsanteil zugleich zu folgen vermögen. Was hilft es, wenn in eben dem Maße, als sich die theatralische Wirkung steigert, die Mitempfindung sich mehr und mehr abkühlt und auf dem Höhepunkt eines Schauspiels von der vollen Einsicht abgelöst wird, daß so, eben so die Dinge nicht geschehen, die Menschen sich nicht verhalten können.

Man muß es dem Verfasser des Schauspiels „Wohltäter der Menschheit" zugestehen, daß der Konflikt, den er sich in seinem Drama gesetzt hat, von Haus aus einen spezifisch deutschen Charakter trägt. Der Kampf zwischen alt und jung ist freilich uralt und wiederholt sich in der ganzen Welt; der Kampf zwischen wissenschaftlichen Gegensätzen, alter und neuer Schule, der bis zur persönlichen Erbitterung gesteigerte Aufeinanderprall zweier wissenschaftlicher Anschauungen und Urteile, nimmt in unserem reichen wissenschaftlichen Leben leicht eine Färbung der Leidenschaft, des rücksichtslosen Dreinfahrens an, die schon viel Unheil bereitet hat. Und da wissenschaftliche Kämpfe an sich keine dramatische Gestalt haben, so hat Philippi zunächst ganz richtig die Wirkung dieses Kampfes in die Familie hinein verlegt und sodann dem jungen, wissenschaftlich tüchtigen, vollkommen ehrlichen Arzt Dr. Eduard Martius in der Person seines Schwiegervaters, des Geheimrats v. Fortenbach, einen kaltentschlossenen Eitelkeitsmenschen gegenübergestellt, der lieber das Leben seines Fürsten zugrunde gehen läßt, als einen Irrtum seiner Diagnose eingestünde. Zugegeben, daß dieser Konflikt in dieser Schroffheit möglich wäre, daß blindes Vertrauen auf der einen, die Ratlosigkeit der Eitelkeit auf der andern Seite, dem Geheimrat v. Fortenbach diesen von einem Mord wenig unterschiedenen Verrat an seiner höchsten Pflicht möglich machte, so könnte der Ausgang nur ein tragischer sein. Dem Manne, der noch im letzten Augenblick den

Schwiegersohn in seine Schuld zu verstricken sucht, der dem Sohne, einem Offizier, dem Pflicht und Ehre alles sind, der Tochter, die im Glauben an ihn ihren Mann verlassen hat, das furchtbare Eingeständnis macht, und zu machen die sittliche Kraft hat, kann mit einem wirklichen Geheimrats- und Exzellenztitel nicht mehr geholfen werden; das vermeintliche Pflaster auf der Wunde müßte diese täglich neu aufreißen. Was aber die Hauptsache ist: wir glauben weder an diese zur äußersten Konsequenz der Heuchelei getriebene Ignoranz, noch an die ihr gegenüberstehende höchste Intelligenz, wenn zur bloßen Steigerung und Zuspitzung des Effekts die letztere mit so viel unreinem Strebertum und so entschiedener Brutalität gepaart ist, wie in der Person des Dr. Martius. Setzen wir alles beiseite, was zur Individualisierung dieser Gestalt an Fortschrittsphrasen, an überflüssigen kleinen rohen Zügen hinzugetan worden ist, so bleibt der Eindruck zurück, daß dieser Mann das Herz seines Weibes, wenn er es je besessen hat, unwiederbringlich verloren haben muß, als er ihr am Schlusse des zweiten Aktes, wo die Totenglocken für den hingeopferten Herzog läuten, die Worte zuschleudert, daß diese Glocken das Todesurteil ihres Vaters bedeuteten.

Die grellen, an ein paar Stellen fast an den Kolportageroman heranstreifenden Effekte müssen den ersten Akten des Schauspiels überall eine starke theatralische Wirkung verschaffen, die auch hier nicht ausblieb; der dritte Akt, in dem versöhnt, ausgeglichen werden soll, was der Anlage nach unversöhnlich ist, bringt auch den arglosesten Zuschauern die innere Unwahrheit der vorausgegangenen Erschütterungen zum Bewußtsein. Und das ist schade, denn auf der anderen Seite sind einzelne intime Szenen und feinere Züge in dem Schauspiel, die in dem Eindruck einer gewaltsam dem Tragischen zugetriebenen und dann ganz äußerlich versöhnten Handlung gleichsam verschwinden.

* * *

Holger Drachmann: Es war einmal.

Deutsch von Heinrich Zschalig.

Königl. Schauspielhaus. 30. November. Uraufführung.

Holger Drachmann gilt in Dänemark mit Recht als der phantasievollste und bedeutendste unter den lebenden Dichtern des nordischen Inselreiches. Im Gegensatz zu der Gruppe dänischer Poeten, die engen Anschluß an die jüngste französische Literatur sucht, ist dieser Maler und Dichter in seinen frischen Meerbildern, seinen Seegeschichten, seinen dramatischen Dichtungen der nationalen Eigenart treu geblieben, die seit länger als einem Jahrhundert ihre Anregungen von den poetischen Strömungen des großen deutschen Nachbarlandes empfangen, aber diese Anregungen jederzeit selbständig weitergebildet und mit Elementen durchsetzt hat, die ausschließlich Dänemark angehören. Diese Eigenart, deren Hauptvertreter wir in Andersen und Paludan-Müller ehren, war der Weiterentwickelung fähig und wert, und Drachmanns poetische Gesamterscheinung vermag daher nicht nur bei seinen Landsleuten berechtigte Teilnahme zu erwecken.

Das Märchenspiel „Es war einmal" ist kein festgeschlossenes, eine Handlung Zug auf Zug zum Höhepunkt und zur Katastrophe steigerndes Drama, sondern macht von dem Rechte der Märchenpoesie: die Idee in rasch wechselnden Situationen zu verkörpern, den vollsten Gebrauch, ohne darum in der einzelnen Szene auf die dramatische Wirkung zu verzichten. „Es war einmal" entlehnt im zweiten und dritten Bilde seine Abstammung aus Andersens poetischer Welt und, seinen Zusammenhang mit dieser frei bekennend, ein paar Motive aus Andersens prächtigem Märchen „Der Schweinehirt", ist jedoch weit entfernt, eine bloße Dramatisierung dieser phantastisch-humoristischen Dichtung zu sein. Es klingt in den Episoden, wo der als Zigeuner verkleidete Prinz von Dänemark die wider-

strebende Prinzessin von Illyrien seinem Willen unterwirft, an Shakespeares „Bezähmte Widerspenstige“ an. Aber weder die Demütigung einer Eitelkeit, der es an echtem Stolz und wahrer Würde gebricht, wie in Andersens „Schweinehirt“, noch die Bändigung weiblichen Trotzes und weiblicher Überhebung durch männliche Klugheit und Kraft, wie in der „Bezähmten Widerspenstigen“, erschöpft des Dichters Grundgedanken. Die frische Empfindung vom wahren Kern und Gehalt des Lebens, die Drachmanns Märchenprinz in sich trägt, überwindet das frevle phantastische Spiel mit dem Leben, zu dem die Laune eines üppigen Daseins, die Selbstüberschätzung verwöhnter Kinder des Glücks leicht gedeihen. Und im reizvollen Wechsel phantastisch-humoristischer und realistischer Szenen tritt dieser Grundgedanke immer lebendiger hervor und führt natürlich das Märchenspiel zu einem glücklichen Ausgang. Neben dem echt humoristischen ist auch ein satirisches Element in der Erfindung und Einzelausführung wirksam, das übrigens ebenso wenig wie die Lyrik irgendwie vordringlich wird.

* * *

Richard Skowronnek: Halali.

Königl. Schauspielhaus. 25. Dezember. Zum ersten Male.

Wer öfter das Vergnügen hat, in alten Kirchenbüchern zu blättern, dem fallen bei ganz bescheidenen Namen und bei Täuflingen aus den allerbürgerlichsten Verhältnissen lange Reihen von zum Teil höchst stattlichen Taufpaten in die Augen. Etwas ähnliches erlebten wir bei der Aufführung des neuen Lustspiels von Richard Skowronnek, bei dem die verschiedensten und verschiedenwertigsten Autoren Gevatter gestanden haben, ohne daß es ihnen gelungen wäre, aus ihrem Paten etwas Rechtes zu machen. Zwar der erlauchte Name Shakespeares und dessen „Bezähmte Widerspenstige“ gehört in die Reihe dieser Autoren

nur, wie etwa im besagten Kirchenbuch Serenissimus droben auf dem Schlosse, vertreten durch seinen Leibkammerdiener, beim Sohne des Hofküpers oder Hofschusters prangt. Aber die Reihe der Paten reicht bis zu Congreve und dessen „Lauf der Welt", bis zu Kotzebue und den Lügenabenteuern des hochseligen Freiherrn v. Münchhausen auf Bodenwerder zurück, sie erstreckt sich bis auf die Komödiendichter und Erzähler der jüngsten Tage. Hier haben wir die Herren v. Moser und Blumenthal und dort Monsieur Octave Feuillet zu begrüßen, der die Szene an der Waldgrenze beigesteuert hat, in der sich die Jägerin den von ihr getroffenen Hasen auf fremdem Gebiete holt. Daß die Jägerin in der Gegend von Fontainebleau und Nemours Sabine Tallevaut, und in der Gegend von Schwentainen in Ostpreußen Ellinor v. Streit heißt, verschlägt nicht viel. Wenn wir vollends verraten sollten, wo wir der wackeren Frau Schettler mit ihrem Strickstrumpf und ihrem seligen Kanzleirat, dem spitzbübischen Verwalter Gramatzke mit seinen Stulpenstiefeln, dem vortrefflichen Förster Schnabel mit dem im Pistolenlauf gefangenen Fuchs und der Kognakflasche hinter seinem Rücken, überall schon begegnet sind, so würden wir in Verdacht kommen, einen Grundriß der Geschichte des Lustspiels, statt einer Kritik, geben zu wollen. Auch hätte der Verfasser das unbestrittene Recht, daran zu erinnern, daß alle Reminiszenzenjägerei die Tatsache nicht aus der Welt schafft, daß die Menschen und ihre Empfindungen, Leidenschaften, Angewohnheiten, Einbildungen und Sonderbarkeiten fortwährend wiederkehren und eben darum die alten Motive und Szenen auf den Brettern fortgesetzt wiedererscheinen müssen. Daneben müssen wir R. Skowronnek, der mit seinem ernsten Schauspiel „Im Forsthaus" so gute Hoffnungen erweckte, zugestehen, daß die Häufung alter Bühneneffekte und hergebrachter Späße, die Erneuerung des üblichen Schwesterpaars — Amazone und häusliches Mädchen, Stachelrose

und Veilchen, Allegro e Penseroso, — sowie die Vorführung des ewigen Referendars und ewigen Korpsstudenten nicht ohne einige Beimischung eigener Lebensbeobachtung und eigenen Anteils am Leben geblieben sind. Aber die Einführung der Treiber mit littauischem Namen, Noreix und Kebeikat, und ostpreußischem Platt, und die Hörner, die zur Jagd rufen und das Halali blasen, tun es freilich nicht allein, und auch die Anspielungen auf den Reichstag und den russischen Handelsvertrag tun es nicht. Dem Lustspiel fehlt das, was die ganze Masse und Mischung zahlreicher alter und mäßiger neuer Bestandteile erst in Zug und Fluß bringen müßte, was uns die vielgebrauchten Motive und Züge wieder annehmbar machen würde: lebendige, treibende, fortreißende Lust, sprühendes Leben, beseelter, vom Odem des guten Augenblicks erfüllter Dialog, guter Humor und schlagender, fröhlicher Witz. Die Szenen dehnen sich zu ermüdender Breite, der Gang der Handlung lahmt und schleppt und das herzlich lachlustige Publikum fand verzweifelt wenig zu lachen.

* * *

1895.

Viktorien Sardou: Madame Sans Gêne.

Residenztheater. 12. Januar. Zum ersten Male.

Die Anziehungskraft des Sardouschen Stückes beruht auf einer ganzen Reihe von Elementen, von denen keines als völlig ungewichtig angesehen werden darf, unter denen aber das ganz außerordentliche, bis zum Raffinement und zur schärfsten Berechnung der Wirkung gesteigerte Bühnengeschick des französischen Komödiendichters, das alle überwiegende bleibt. Diese dramaturgische Technik fungiert zunächst fast unabhängig vom Stoff, von der schöpferischen

Erfindungs- und Gestaltungskraft, von geistiger Inspiration und Stimmung des Dichters, sie betätigt sich der seelisch vertieften, wie der flach äußerlichen, der wahren und der unwahren Situation gegenüber, sie schließt etwas von der Sicherheit des virtuosen Schachspielers ein, der die nächste Wirkung wie die letzte Konsequenz jedes Zuges im voraus überschaut, sie gewinnt dem modernsten wie dem weit zurückliegenden Stoff unfehlbar Überraschungen, theatralische Blendlichter und blitzende Effekte ab, sie kann ein durch und durch unpoetisches, unkünstlerisches, aber kaum ein ganz und gar uninteressantes und langweiliges Werk hervorbringen. Sie hat seit längerer Zeit bei Sardou die früheren starken Antriebe des französischen Dramatikers zu lebendiger Spiegelung der Zeitsitte und Zeitunsitte verdrängt, hat sich in „Theodora", in „Thermidor" und nun wieder in „Madame Sans Gêne" mit der Neigung verbündet, sich vom Theater herab historische Gestalten, Typen und vor allen Dingen historische Kostüme, farbenreiche Bilder vergangener Tage vorführen zu lassen. Nicht um ein poetisches Motiv, das in den Ereignissen und Menschen der Vergangenheit am besten und überzeugendsten Leben gewinnen kann, handelt es sich in diesen Stücken, sondern um theatralische Wirkungen, die sich für Sardous besondere Meisterschaft aus der Mischung seiner unbedenklichen Erfindung mit historischen Traditionen und historischem Kolorit ergeben. Die Materialien zu seinen Gestalten entlehnt er dann überall her und in der Napoleonsfigur des gegenwärtigen Stückes begegnen sich denn auch wirklich geschichtliche Züge, die tendenziösen Verschärfungen, wie sie Charras, Lanfrey und die Gräfin Remusat gegeben haben, mit Zügen der glorifizierenden Napoleonslegende, die in Frankreich nicht gestorben ist noch stirbt.

Madame Sans Gêne ist eine Komödie, in deren ersten beiden Akten die lustspielartigen Szenen den düstern das Gleichgewicht halten, während in den Szenen im

Gemach des Kaisers die Sache beinahe tragisch wird. Für das Lustspiel ist ein österreichischer Offizier (Graf Neipperg), dem der allmächtige Kaiser die Achselschnüre eigenhändig abreißt, zu dessen Erwürgung er seine Mameluken herbeiruft, ein Degenziehen des Beschimpften gegen den Kaiser und eine danach drohende standrechtliche Erschießung unter allen Umständen zu schweres Gepäck. Und die Art, wie der Verfasser hier der Komik ihr Recht zu wahren sucht, das Geständnis der Madame Sans Gêne an Napoleon, daß sie als Wäschermädel, bevor sie ihren Sergeanten Lefèbre heiratete, in den jungen Leutnant Bonaparte verliebt gewesen sei, sowie die infolgedessen aufflammende flüchtige Begehrlichkeit des Kaisers, wirft auch nach rückwärts ein so häßliches Licht über Vorgänge und Charakteristik, hat einen so fatalen Beigeschmack jener komödiantischen Frivolität, die den Effekt um jeden Preis sucht, daß uns schließlich die unmöglichen Szenen, in denen sich Napoleon Gewißheit über die Gesinnungen der Kaiserin Maria Louise verschafft und die ganz à la Scribe gefärbte letzte Unterredung zwischen dem Kaiser und dem Herzog von Otranto noch lieber sind.

Die Auseinandersetzung über die historischen und die rein erfundenen oder halb erfundenen Bestandteile des Stückes können wir ruhig unterlassen. Es ist weder das erste Mal, noch wird es das letzte Mal sein, daß eine schlecht beglaubigte Legende für Geschichte ausgegeben und genommen wird. Der Gegensatz, den Sardou beliebt, ist jedenfalls ein doppelt wirksamer. Die fröhliche Elsässer Wäscherin Katharina Hübscher, die im ersten Akt, am Tage des Tuileriensturmes (10. August 1792) den Grafen Neipperg rettet und ihren geliebten Lefèbre endgültig von ihrer Tugend und Treue überzeugt, die das Herz und vor allem das Mundwerk auf dem rechten Flecke hat, erscheint in den drei übrigen Akten auf dem Gipfel des Glanzes; als Herzogin von Danzig ist sie, in Verhältnissen, die ein Märchen-

glück darstellen, sich selbst wie ihrem Marschall treu geblieben und in jedem Augenblick bereit, mit der rückhaltlosen Beredsamkeit der jungen Pariser Wäscherin dem gesamten kaiserlichen Hofe und dem Jupiter Napoleon selbst die derbsten Wahrheiten zu sagen. Der breite Abstand der Jahre zwischen dem ersten Akt und den folgenden Akten, über den die altfranzösischen Anhänger der aristotelischen drei Einheiten nicht minder die Hände über den Kopf zusammenschlagen würden, als der Tanzmeister Despréaux über die Manieren der Frau Herzogin, gewährt die Möglichkeit, die sanskulottische Rauheit und die populäre Tracht der Revolutionstage dem Glanz, Prunk und den heroischen Alluren des napoleonischen Hofes gegenüberzustellen, also auch die Kostümgegensätze mitspielen zu lassen. Als eine Verstärkung des dramatischen Gehalts wird niemand die Probierszenen beim Beginn des zweiten Aktes ansehen; den beabsichtigten Lacherfolg verfehlen sie so wenig als die (an sich ganz unmögliche) große Szene, in der die Marschallin Lefèbre der Königin von Neapel und der Fürstin Bacciochi (den Schwestern Napoleons) die grimmigsten Beleidigungen zuschleudert, wie ebensowenig die düstern Spannungsszenen des vierten Aktes ihre Wirkung versagen. Es ist überall dafür gesorgt, daß die buntgemischten Effekte des Stückes, zum großen Teil auf unerfreuliche Neigungen des Publikums berechnet, nirgends eindruckslos bleiben. Die ganze Aufnahme der „Madame Sans Gène“ und ähnlicher Pariser Produkte erinnert uns lebhaft an ein Wort, daß Immermann einmal mit Bezug auf Kotzebue gesagt hat: es gebe in jedem Menschen einen bedenklichen Punkt, den jener Dramatiker mit Sicherheit treffe. „Der Aristokrat in mir detestiert den Mann, aber der Plebejer läßt sich jederzeit von ihm rühren.“ Es ist nicht eben schwer, die Anwendung dieses Worts auf Sardous neueste Werke zu machen.

* * *

Friedrich Halm: Der Sohn der Wildnis.

Königl. Schauspielhaus. 15. Januar. Neu einstudiert.

Die Halmschen Dichtungen, die Dramen vor allen, gehören zu den eigentümlichsten und schwierigst zu charakterisierenden Schöpfungen der gesamten Nachromantik. Ihr Dichter, ein reich begabter Geist, voll triebkräftiger Phantasie, ein verspäteter Schüler der großen spanischen Bühnendichter, ein Nachkömmling der altwienerischen Bildungsperiode, in der Kunstsinn und poetische Empfindung mit theatralischen Neigungen und Bühnenkenntnis vollkommen zusammenfielen, schuf sich, halb unbewußt, halb absichtlich, eine poetische Traumwelt, die nur selten der verklärte Widerschein irgend einer Wirklichkeit, aber gleichwohl farbenreich, belebt und bewegt war. In seiner eigenen Weltanschauung durch die düstere und herbe Überzeugung von der Erbärmlichkeit des menschlichen Lebens beherrscht, entrann Fr. Halm solcher Anschauung in seine Phantasiewelt, ohne es immer hindern zu können, daß mächtige und tiefe Schatten aus jener in diese hineinfielen. Über die Unnatur und ungesunde Weichlichkeit der meisten, und gerade der berühmtesten und erfolgreichsten Dramen Halms, ist längst kein Streit mehr und ebensowenig darüber, daß diese seltsamen Gebilde auch ein Stück Poesie in sich bergen. Wie in einem schwülen Treibhaus, in dem alle heimatlichen Blumen ersticken und verkümmern müßten, aber einzelne fremdartige und leuchtende Blüten gedeihen, zeitigt die besondere Gefühlstemperatur des Wiener Poeten Stimmungen und Wirkungen, die nicht ohne Reiz sind. Wenn aber erklärt werden soll, warum die abgespielten, und in der Vergröberung provinzieller Darstellungen ihres ursprünglichen Schimmers kläglich beraubten Schauspiele „Griseldis“, „Der Sohn der Wildnis“ auf unseren Brettern immer wieder einmal versucht werden, so lautet die Antwort dahin, daß ihr Dichter in seine romantische

Welt die ganze Erbschaft theatralischer Unwirklichkeit, traditioneller Pose und klangreicher, dem Ohr schmeichelnder, Sinn und Seele betäubender Bildersprache, die auf dem Theater zu Hause ist, bewußtermaßen hereingenommen hat, daß unsere Bühne auf diese Erbschaft nur schwer Verzicht leistet. Und sodann: Halms Dichtungen haben trotz all ihrer Unwirklichkeit Vorzüge, die sich immer wieder geltend machen. Im Aufbau, in der Entwickelung verrät sich eine sichere Meisterschaft; die nie versagende Wirkung starker Gegensätze, die sich theatralisch in Spieler und Gegenspieler verkörpert, hat Halm von seinen Spaniern und — Franzosen erlernt und bei allem Reichtum der Nebengestalten, der Komparserie eisern festgehalten.

* * *

Richard Voß: Die blonde Kathrein.

Königl. Schauspielhaus. 31. Januar. Uraufführung.

Nach längerer Zeit brachte unser Hoftheater wieder einmal eine Novität, die, obschon keineswegs heimischen Ursprungs, hier überhaupt zuerst ins Leben trat, und erneuerte damit eine gute Überlieferung, auf die die Dresdner Hofbühne vor Zeiten stolz sein durfte. In Anbetracht des damit an den Tag gelegten rühmlichen Willens der Königl. Generaldirektion, selbständig für bedeutende dramatische Schöpfungen einzutreten, in Anbetracht des unzweifelhaften und ungewöhnlichen poetischen Talents des Dichters, in Anbetracht der außerordentlichen Mühen der Einstudierung, der Sorgfalt wie des Aufwandes der Inszenesetzung, der Leistungen der Regie und der Darsteller, hätte man aufrichtig einen durchschlagenderen Erfolg, einen wärmeren und tieferen Eindruck wünschen dürfen. Zwar

haben wir längst verlernt, einer gewissen Kühle und Befremdung, die sich bei der ersten Aufführung nicht alltäglicher Werke leicht geltend machen, allzugroßes Gewicht beizulegen, zwar sind wir keineswegs sicher, ob sich in der Stimmung des Abends mehr ein gesunder Instinkt des Publikums, der gegen die allzu kapriziöse Komposition, gegen die Buntscheckigkeit des Stils und der Wirkungen protestiert, oder mehr die Unfähigkeit kundgab, die im einzelnen reich vorhandene Poesie und gewisse elegisch-pessimistische Grundempfindungen des Dichters rasch zu verstehen und zu würdigen. Das aber ist gewiß, daß die Dichtung „Die blonde Kathrein" kein Schritt auf dem Wege zur Rückgewinnung einer gesunden und in sich selbst starken dramatischen Literatur ist, daß sie viel zu sehr den Stempel eines poetischen Experiments trägt, daß das in ihr waltende Leben nicht ausreicht, ihr als Ganzes eine wirklich mächtige und dauernde Wirkung zu sichern.

Setzen wir alles beiseite, was sich an vergleichenden Erörterungen über den Zusammenhang dieser wie anderer Märchendichtungen mit gewissen unerfreulichen Erscheinungen unseres allgemeinen Geisteslebens aufdrängen will, sehen wir von der Betrachtung früherer Schöpfungen des ebenso phantasievollen und hochstrebenden, als von den krankhaftesten Einwirkungen einer kranken Zeit vielfach beeinflußten Dichters völlig ab, nehmen wir „Die blonde Kathrein" ganz für sich, so müssen wir doch sagen: der Dramatiker hat sich freiwillig des besten und stärksten Bundesgenossen, des lebendigen, treibenden, vorwärtsreißenden, Zuschauer und Hörer bezwingenden Zuges einer in Handlung umgesetzten Leidenschaft oder Empfindung begeben. Seit unsere Dichter nicht auf die geheime Kraft einer organisch aus ihren Wurzeln steigenden, das Ganze erfüllenden und tragenden dramatischen Idee vertrauen, sondern mit wechselnden und vielfach trügerischen Berechnungen jeder Szene an und für sich ein Leben beimessen,

die Wirkung bald auf die Übersteigerung naturalistischer Genrebilder, bald auf die Erweckung lyrischer Stimmungen, hier auf Offenbarung philosophischer Wahrheiten oder Irrtümer, dort auf die malerische Gruppierung stellen, allem vertrauen, nur nicht der einfachen Stärke ihrer Motive, dem warmen Leben ihrer Gestalten, scheint die ironische Wendung der lustigen Person im Theatervorspiel des Faust in der Tat ein Glaubenssatz des dramaturgischen Katechismus werden zu wollen:

In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit,
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut.

Richard Voß' „Blonde Kathrein" hat freilich die ursprünglichste und stärkste menschliche Empfindung der Welt: die Liebe der Mutter zum Kind zur Grundlage und teilt die halb realistische, halb symbolisierende Darstellung dieser Empfindung mit Andersens Märchen „Die Geschichte einer Mutter". Nebenbei gesagt, scheint der dänische Märchendichter für eine gewisse Gruppe moderner Märchendramen ebenso die Motive, die Grunderfindung geben zu sollen, wie Lope de Vega im siebzehnten Jahrhundert die Motive für ganze Reihen von Lustspielen geliefert hat. Im Ernst wird nicht beansprucht werden, daß der bloße Vorsatz, diese mächtigste und heiligste aller Empfindungen darzustellen, schon ein dichterisches Verdienst sei; auf die eigene Neugestaltung, die Ausführung und Belebung im einzelnen kommt alles an. Und hier wirkt nun die Ineinanderarbeitung eines Stückes modernen Kleinlebens mit einer weitausgreifenden Allegorie, die Mischung von Wirklichkeit, Vision und einem Traum, der wiederum ganz naturalistisch ausgestaltet erscheint, geradezu verwirrend, die Unmöglichkeit, bei der modernen Art der Ausstattung dergleichen Ineinanderspiel und phantastische Übergänge rasch folgen zu lassen, sie leicht und gleichsam

spielend zu vermitteln, beinahe lähmend. Im gleichen Augenblick, wo die Mutter, die mit allen Opfern dem Tod ihren Knaben abgerungen hat, den großgewordenen, leidenschaftlich verwilderten Sohn selbst in den Tod schickt, um ihn von der letzten Entehrung zu retten, müßten wir ohne Zwischenvorhang und ohne künstlichen Aufbau wieder stehen, wo der Traum begann; der Schuß, den der Unglückliche gegen sich abfeuert, hat Kathrein aus ihrem Traum geweckt, und eine einfache Szene am Sterbelager des Kindes wäre unendlich rührender, als die abermalige Erscheinung der Heide und das in Farben und Gruppen sehr schöne Schlußbild. Wie wir die Handlung auch ansehen mögen, der beängstigende Mangel an schlichter Sicherheit und überzeugender Folge, an wirklicher Gestaltung im ganzen, — man könnte beinahe sagen, daß dreiviertel der Komposition nur Einleitung zu ihrem letzten Viertel wären, in dem die eigentliche Idee: die Ergebung der Mutter in den Willen Gottes und das ewige Geheimnis der menschlichen Geschicke, verdeutlicht wird — kann durch noch so reiche Einzelschönheiten nicht wettgemacht werden. Es ist so viel reflektiertes, geklügeltes, ja raffiniertes neben so fein empfundenem und poetisch weihevollem in dieser Dichtung; das außerordentliche Aufgebot schier aller Mittel steht zum endlichen Resultat so wenig im Verhältnis, daß es förmlich weh tut. Einer Märchendichtung darf man nicht mit Wahrscheinlichkeiten entgegentreten, aber die innere Wahrheit muß doch ungefährdet bleiben.

* * *

Adolf Wilbrandt: Der Meister von Palmyra.

Königl. Schauspielhaus. 14. April. Uraufführung.

Der Verfasser des Dramas „Der Meister von Palmyra“ zählt zu den wenigen deutschen Dichtern der Gegenwart, die seitab von allen literarischen Partei- und Koteriekämpfen, seitab auch vom Strome literarisch-industriellen Betriebes in unablässiger, von innen heraus gebotener Entwickelung, bald mit mehr, bald mit weniger Glück geschaffen, sich im Laufe ihrer Entwickelung unablässig vertieft und damit einen immer bedeutenderen Anspruch auf bleibende Wirkungen ihres Schaffens gewonnen haben.

Der Dichter ist kein Neuling auf der Bühne; seine Trauerspiele „Der Graf von Hammerstein“, „Arria und Messalina“, „Cajus Gracchus“, sein prächtiges Lustspiel „Die Maler“, sein Schauspiel „Die Tochter des Herrn Fabricius“, haben ihrer Zeit hinreichend erwiesen, daß es ihm weder an Verständnis für die Bedürfnisse der realen Bühne, noch an dem Ehrgeiz fehlt, diesen Bedürfnissen zu genügen. Wenn also, wie unverkennbar, „Der Meister von Palmyra“ über die Bedingungen hinauswächst, unter denen der theatralische Erfolg einer ausschließlich dramatischen Idee, einer gedrängten Handlung wahrscheinlich ist, so hat den Dichter doch ersichtlich ein inneres Muß bei diesem Traum seiner Phantasie beseelt, und weit über das, was man mit beliebter Trivialität „schöne Sprache“ nennt, ist die Dichtung Wilbrandts von einer großen poetischen Idee getragen, von poetischem Leben erfüllt, nur daß es just nicht das Leben ist, das von den Brettern herab am eindringlichsten zu uns spricht.

Der „Meister von Palmyra“, Apelles, ist ein Bürger der Palmenstadt in der syrischen Wüste, ein Architekt, dessen Mannesjugend in die Zeiten des Kaisers Diocletian und der beginnenden Auflösung des großen Römerreiches fällt. In heißer Liebe zur Vaterstadt vertauscht der schwungvoll lebensfreudige, stattliche Mann die künstlerische mit der

kriegerischen, politischen Tatkraft, hilft die drohenden Perser zurückschlagen und die verworrenen Verhältnisse Palmyras ordnen. Beim Heimzug von einer Siegesschlacht gelangt er in der Wüste an eine Felshöhle, an der sich der Geist des Lebens und des Todes begegnen. Hier bekennt Apelles als sein Verlangen, daß er in Arbeit und Genuß ewig leben möchte:

Ewig — wenn
Des Geistes Kraft, das Mark des Arms mir bliebe,
Des Daseins Wert zu fühlen und zu halten!

Umsonst warnt ihn der seltsame Greis, der als Geist des Lebens auftritt, daß Leben ohne Ende Reue ohne Ende werden könne, Apelles fordert und empfängt die Verheißung, daß ihm Geist und Leib niemals ermatten, daß er ewig leben solle. Im wunderbaren Gegensatz zu ihm, ist kurz vor seinem Erscheinen an der Höhle des Lebens eine junge Christin aus Damaskus, Zoë, entschlummert, deren Sinn nach der Palme des Märtyrertums steht. Die geheimnisvolle Stimme des Greises der Höhle verkündet als Ratschluß der Vorsehung, daß Zoë, die den Tod in Palmyra finden wird, in immer neuer Gestalt, als Abbild des ewig neugeformten Lebens, wieder erstehen und in ihren verschiedenen Gestalten Apelles begegnen soll, der in dieser Welt des Wechsels in Arbeit und Genuß beharren zu können wähnt. Mit der triumphierenden Rückkehr des Apelles in sein Haus zu Palmyra und der Ermordung der jungen Christin vor diesem Hause beginnt nun die Reihe der wechselvollen Erlebnisse des Meisters von Palmyra. Bis auf die wunderbare Seelenwanderung, in der aus Zoë nacheinander Phöbe, die leichtsinnig anmutige Römerin, Persida, das Weib des Apelles, Nymphas, sein Enkel, Sohn seiner Tochter Tryphena und zuletzt die Christin Zenobia wird, und bis auf das wiederholte Auftreten der dunklen Gestalt des Pausanias, des Todes, sind es realistische Vorgänge, in denen Apelles jedes Erdenschicksal, jedes Menschenglück,

aber auch jedes Menschenleid erfährt. Der Lebensdurstige wird mit schweren und bittern Erfahrungen getränkt, die Kämpfe zwischen seinen Mitbürgern, die ihm im zweiten Aufzug Gefahr und Verlust bringen, steigern sich im dritten und vierten Aufzug zu dem weltgeschichtlichen, tief in jedes und vor allem in Apelles' Leben eingreifenden Ringen zwischen dem sinkenden Heidentum und dem emporstrebenden Christentum, das nur allzu rasch aus dem Verfolgten ein Verfolger wird. Die Stürme der Zeit kosten dem Meister von Palmyra zuerst sein Weib Persida und zuletzt den geliebten Enkel Nymphas; an der letzten vergeblichen Erhebung der heidnisch gebliebenen Palmyrenser in den Tagen des Julianus Apostata beteiligt sich auch der Meister, der seit Jahrzehnten in der Einsamkeit gelebt hat, und den das Jugendfeuer des über alles geliebten Enkels mit fortreißt; er sieht Nymphas an seiner Seite fallen, in seinen Armen sterben. Doch er muß fortleben, er entrinnt dem von den Christen in Brand gesteckten Tempel und wandert fortan, wie Ahasver und wie dieser von der tiefsten Sehnsucht nach Todesruhe verzehrt, über die weite Erde. Wieder rollen Jahrzehnte hin; im letzten Aufzug kehrt er in die herabgekommene Vaterstadt zurück; er findet sein Haus und seine Bauten in Trümmern, ein Geschlecht am Leben, das sich mit der Armseligkeit und Kleinheit der eignen Zeit abgefunden hat. Da erkennt er, daß Stolz und Trotz der todesmüden Seele dahin sind, daß ihm des Daseins Trieb und Lust vertrocknet ist, daß der einzelne Mensch nicht frisch und kräftig über Gräbern wandeln soll:

> Nur der kann leben, der in andern lebt,
> An andern wächst, mit andern sich erneut,
> Ist das dahin, dann Erde tu dich auf,
> Treib n e u e Menschen an das Licht hervor,
> Und uns, die Scheinlebendigen, verschlinge.

Apelles hat jetzt des Lebens Rätsel erraten, die große Lehre des Todes begriffen, er stirbt, das müde Haupt im

Schoße der Zenobia, von der kalten Hand des Todes berührt, von dem schmerzlich schönen Lied umklungen, mit dem sein Enkel schied:

> Also will's der ewige Zeus: du mußt nun
> Niedersteigen unter die blühende Erde,
> Mußt die dunkle Persephoneia küssen
> Schöner Adonis!

er scheidet ergeben mit einem letzten Segen für die Lebenden.

Schon diese flüchtige Andeutung der hindurchgehenden Idee und der Handlung läßt erkennen, daß auch Wilbrandt dem Zuge zu symbolischer Spiegelung und Verkörperung der großen unkörperlichen Lebensmächte, zur Darstellung des Übersinnlichen neben dem Wirklichen gefolgt ist. Es wäre eine vollständige Mißkennung der Eigenart und des besonderen Stils gerade dieser Dichtung, wollte man im „Meister von Palmyra“ nur die abstrakte Lebensphilosophie, die Einwirkung traumhafter und mystischer Elemente hervorheben. Ganz im Gegenteil ist es bewunderungswürdig und ergreifend, wie der Dichter aus dem Reichtum der Wirklichkeit und seines eigenen Erlebens die phantastische Handlung getränkt hat; mit Überraschung wird mancher in der Gestalt und der Weise des satirischen Timolaos, der den Selbstzufriedenen und Selbstbewußten Dornen ins blühende Fleisch setzt, die Züge Heinrich Leutholds wiedererkannt haben. Und die Vorführung eines bewegten, buntfarbigen Stückes antiken Lebens hat in diesem Drama nichts von der abstrakt-rhetorischen Überlieferung, sie strömt aus lebendiger Anschauung, sie beruht auf der Wahrheit subjektiven Empfindens und eigener Erfahrung. Nichtsdestoweniger gehört auch „Der Meister von Palmyra“ in die Reihe der symbolischen Dichtungen, die nach innerem Gesetz in dem gleichen Maße gewachsen ist, als sich auf der anderen Seite der Zug zur nackten naturalistischen Episode verstärkt hat. Je mehr man der Poesie die Ganzheit des Lebens zu entreißen trachtet, um so fester wird sie sich in

irgend einer Form an eben diese Ganzheit klammern. Die Gefahr, die im Zusammen- und Ineinanderwirken symbolisch übersinnlicher und wirklicher Elemente liegt, erscheint nun freilich nicht nur dem nüchternen, sondern auch dem poetisch empfänglichen Sinne groß; der Fuß des Dichters schreitet hierbei auf dem schmalsten Grate hin; in den seltensten Fällen wandelt sich die Wechselwirkung von Traum und Wirklichkeit zu einer erhabenen Einheit, die dann allerdings die letzten Tiefen der Stimmung offenbart.

Wir wiederholen noch einmal: Adolf Wilbrandt ist ein Dichter, und sein Drama eine gedankentiefe, eigenartige und edle Dichtung. Für einen Theatererfolg, vor einem Publikum, das die besondere Idee und hindurchgehende Stimmung des „Meisters von Palmyra" aus den wechselnden Bildern des mit jedem neuen Akt neubeginnenden Werkes weder beständig noch deutlich genug herausleuchten sieht, und überhaupt vor einem Publikum, das eine derartige dramatische Dichtung einfach als neues Bühnenstück hinnimmt und beurteilt, entbehrt sie der zwingenden Leidenschaft, der packenden Überraschungen. Einzelne Szenen dehnen sich zu lang hin. Die Ansprüche an die Phantasie der Zuschauer sind groß, die volle Anteilnahme kann eigentlich erst aus einer gewissen Vertrautheit mit der Idee und der Erfindung des Dichters hervorgehen. In der Mischung dieser Schöpfung bleibt ein Rest unaufgelöster Elemente zurück, der nicht ganz in menschliches Schicksal, menschliches Erlebnis gewandelt ist, und nur ein öfteres Sehen, eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die äußere Erscheinung, könnte Zuschauer und Zuhörer stärker bei dem inneren Gedanken des Dramas festhalten.

* * *

Otto Ludwig: Der Erbförster.

Königl. Schauspielhaus. 29. April. Neu einstudiert.

Otto Ludwigs gewaltiges und um seines Gesamtwertes willen unvergängliches Trauerspiel „Der Erbförster" wurde mit warmem Anteile, mit der atemlosen Spannung und der leisen Beimischung von Grauen vor dem Umschlag der schauspielhaft und idyllisch beginnenden Handlung in eine erschütternde Tragödie aufgenommen, die wir schon bei einer Reihe von Aufführungen dieser Dichtung wahrnehmen konnten. Würde man der Bedeutung und dem Andenken des Dichters unzweifelhaft noch gerechter werden, wenn man sein poetisches Meisterwerk, die Hochtragödie „Die Makkabäer", zur Darstellung brächte oder einen Versuch mit einem der unaufgeführten Erstlingswerke machte, so bleibt nichtsdestoweniger die Wiederaufführung des „Erbförsters" im höchsten Maße dankenswert, und es läßt sich nicht verkennen, daß gerade unsere Hofbühne einen guten Anlaß hat, dies Waldtrauerspiel besonders zu bevorzugen. Gehört es doch für immer zu den rühmlichsten Blättern in der Geschichte des Dresdner Hoftheaters, daß es vor nun fünfundzwanzig Jahren den damals schon so reifen und mächtigen, aber aller Welt noch unbekannten Dichter mit der ersten Aufführung seines „Erbförsters" in die Öffentlichkeit eingeführt hat.

Bogen und ganze Bände sind seit 1850 für und wider das Trauerspiel geschrieben worden; nicht eine der Kritiken kommt über das lakonische Selbsturteil hinaus, das der ernste, tiefblickende und auch vom leisesten Zug der Eitelkeit freie Dichter in einer gelegentlichen Bemerkung in seinen „Shakespearestudien" über den „Erbförster" gefällt hat: „Meinem Erbförster fehlt nur, daß die Situation nicht von Hause aus tragisch, und daß der Idealnexus daher nicht mit dem kausalen zusammenfällt, außerdem ist er ganz gut und in Shakespearescher Technik gedacht und gearbeitet." —

Wenn aber, weil man diesen einen Mangel der lebensvollen, aus tiefster Ursprünglichkeit erwachsenen und daher auf die ursprünglichsten Empfindungen in jeder Menschenseele wirkenden Schöpfung empfindet, sich immer wieder Einwände gegen die Kette der Mißverständnisse und falschen Gerüchte erheben, die den niederwuchtenden tragischen Ausgang herbeiführen, so sieht man oder will man nicht sehen, daß diese Mißverständnisse sehr wenig entscheiden, daß die eigentliche Wendung zur Tragik in der Seele des starren Christian Ulrich, des Instinktmenschen erfolgt, der seinem reinen Selbstbewußtsein fälschlich und vermessen die weltrichterliche Rolle zuweist. In einem Briefe Ludwigs sagt der Dichter mit Recht, daß, wo der Mensch am selbständigsten auf seiner Einseitigkeit zu stehen glaubt, er in Wirklichkeit am unselbständigsten ist. „Wie „Hamlet" ein Warnungsbild für das Übergewicht der Reflexion, so ist der „Erbförster" eins für das Übergewicht des Instinkts; wo der eine den klarsten Beweisen nicht traut, weil er unwillkürlich einen Vorwand für seine Tatflucht sucht, glaubt der andere den ungewissesten, unwahrscheinlichsten Gerüchten und läßt sich von einem Bibelspruch bestimmen, weil dieser wie jene dem aufgeweckten Tiere in ihm, der Rachsucht, entgegenkommt."

Weil Otto Ludwig eben diese einseitige Naturanlage und ihre geflissentliche Entwickelung in den Vordergrund gestellt hat, ist es trotz allem unmöglich, den „Erbförster" in ein Schauspiel mit glücklichem Ausgang zu verwandeln. Würde selbst der obschwebende Konflikt zwischen Christian Ulrich und dem Fabrikanten Stein gelöst, wie es um die Mitte des dritten Aktes angedeutet ist, so könnte sich aus dem Charakter Ulrichs jeden Augenblick ein neuer Konflikt, und wär's selbst mit seinem Schwiegersohn Robert Stein, entspinnen. Und eben darum muß der „Erbförster" eine Tragödie bleiben, in deren erstem Einsatz die volle tragische Notwendigkeit fehlt. Gegenüber den außer-

ordentlichen Vorzügen nicht nur des Dichters, sondern auch des Werkes, will das im Grunde wenig bedeuten. Das volle quellende Leben, die feste Wirklichkeit der Gestalten, der Waldhauch, der uns aus der Dichtung entgegenweht, die fesselnde Intimität der häuslichen Szenen, die Macht der Leidenschaft, die selbst irregeleitet, niemals niedrig wird, die wunderbare Einfachheit der Motive, die Sicherheit des dichterischen Ausdrucks für alle Seelenvorgänge sind ebenso viele Bürgen dafür, daß dies Werk über das Jahrhundert seiner Entstehung hinaus seine Wirkungskraft behaupten wird. Unverkennbar wirkt ein provinzielles Element mit, gewisse Situationen und Gestalten des „Erbförsters" sind entschieden thüringisch, aber thüringisch ist eben so gut deutsch, daß es überall verstanden und begriffen, ja nachempfunden werden muß. Es ist nicht der geringste Zauber dieses Trauerspiels, daß der Dichter eine unbewußte Heimatsehnsucht in ihm verkörpert hat.

* * *

Henrik Ibsen: Klein Eyolf.

Residenztheater. 11. Mai. Zum ersten Male.

Auch das neueste, nicht sowohl geschaffene, als ergrübelte Schauspiel des norwegischen Dichters weist gewisse Vorzüge auf, die der ganzen Gruppe seiner spezifisch modernen Dramen zu eigen sind: eine einfache, in ihrer Einfachheit starke und scharfe Gegensätze darbietende Handlung, einen Konflikt, der freilich nur aus einer komplizierten, zum Teil dunklen Vorgeschichte, aus pathologischen Voraussetzungen erwachsen kann, die immer hart an den Wahnsinn streifen, eine gewisse Meisterschaft in der Führung der Szenen und namentlich in der Kunst, den Dialog durchaus zu einem vorwärtstreibenden Beweger der Handlung zu machen, die Kraft, verborgene Falten des Gemüts, des Phantasielebens mit einem Satz, einem blitzartigen Wort zu erhellen.

Wenn alle diese Vorzüge bei den Unbefangenen doch nur kalte Bewunderung, aber keinen lebendigen Anteil erwecken konnten, wenn auch die Kreise, die in ihrem krankhaften Hunger nach dem angeblich „Neuen“ die Hauptaufgabe der Dichtung nur mehr in Wiedergabe jeder Art von geistiger und nervöser Zerrüttung erblicken und sich an der furchtbaren Möglichkeit, daß die Nacht des Wahnsinns in jedem Augenblicke über den wehrlosen Sterblichen hereinbrechen kann, erbauen, doch bei „Klein Eyolf“, statt eines inneren Miterlebens, nur eine Art von Graulen empfinden, so ist dabei nichts zu erstaunen. Ibsen spannt eben den Bogen immer straffer, schreitet auf dem Wege der Bevorzugung überreizt-künstlicher, nur halbverständlicher Konflikte, absonderlicher, nur vereinzelt gedeihender Mißbildungen, lediglich mit Zuhilfenahme der Reflexion auf ein klares dramatisches Motiv zurückzuführender Lebenskämpfe so entschlossen vorwärts, daß schon längst die Besorgnis naheliegt: „der Dichter mache sich über seine blind folgenden Verehrer lustig, spiele nicht sowohl mit den nur scheinbar wuchtigen Problemen, als vielmehr mit den Geistern und Sinnen, die sich dergleichen Probleme setzen und zumuten lassen“. Der gepriesene Individualismus, der sich hier entfaltet, „läuft auf eine Gefühlsverwirrung hinaus, richtet seine Spitze gegen jede gesunde Lebensauffassung und Pflicht, geheimnist in die einfachsten gegenseitigen Bezüge in halben Redensarten, dunklen Andeutungen und plötzlichen, wie Feuerzungen aus einem Schneeberg herausschlagenden Leidenschaftsanwandlungen eine völlige Unwirklichkeit hinein“. Jedes Kennzeichen des Manierismus: die willkürliche Bevorzugung des einzelnen auf Kosten des Ganzen, die virtuose Hervorkehrung des Anormalen gegenüber dem Natürlichen und Gesetzmäßigen, die absichtlich falschen Proportionen, die Körper, die keine Schatten oder viel größere Schatten werfen, als sie der Natur nach werfen können, die Blendlichter, finden sich auch in „Klein Eyolf“ beisammen. Bis

auf die „Rattenmamsell“, eine alte Kammerjägerin, die halb ein Gespenst, halb eine pessimistische Philosophin ist, erhalten wir in „Klein Eyolf“ den vollständigen Apparat der sensationellen, weder auf die Phantasie noch auf die unmittelbare Empfindung, sondern auf die undefinierbaren Nerven wirkenden unwirklichen Phantastik vor Augen gestellt. Wir sehen den Apparat arbeiten, aber sein Experiment überzeugt uns nicht. Die Möglichkeit weder der Vorgänge noch der vorgeführten Menschen läßt sich, einzeln genommen, in Abrede stellen; in dieser Zusammenschiebung werden Handlung wie Charaktere unglaublich unwirklich. Selbst der Tod des kleinen lahmen Eyolf in den Wellen eines Fjord erschüttert und rührt nicht; der seelische Prozeß, den die beiden Gatten, Herr Alfred und Frau Rita Allmers durchleben, zieht uns nicht in Mitleidenschaft. Für die natürliche Empfindung ist es höchst gleichgültig, ob das Buch des Herrn Allmers ungeschrieben bleibt oder „vollendet“ und gedruckt wird — ein schlechtes Buch mehr in der Welt, was verschlägt das! — und sehr zweifelhaft, ob Frau Rita, die dem eigenen armen Kinde das warme Muttergefühl versagt hat, den Kindern der Strandfischer wirklich wohltätig werden kann und wird. Aber diese ganze Subtilität der Empfindung, die erst durch den Tod des Kindes zur Ahnung gelangt, daß es eine selbstlose, aufopfernde Liebe gibt, diese gequälte Zuspitzung, die im Grunde jeder jungen Mutter, die ein zweites Kind bekommt, eine tragische Schuld gegen das erste zuschiebt, diese Filtration aller unmittelbaren Gefühle und Gewissensmahnungen, bis sie für die Geschmacksnerven der verehrlichen Herrschaften genießbar sind, denen Dr. Martin Luthers Katechismus schon lange zu altfränkisch ist, diese Perspektiven auf Welt und Zeit, die allzumal schief sind, bringen uns das traurige Faktum nicht näher und werden das Bewußtsein der Verantwortlichkeit und das heilige Mitleid gerade da am wenigsten steigern, wo man die ethische Strenge des Dichters

am meisten rühmt und seine Kunstmittel am lautesten bewundert. Übrigens schließen der vorzeitige Tod des armen kleinen Eyolf und seine Folgen den Keim einer neuen Tragödie in sich. Oder sollte die Art, wie Fräulein Asta Allmers vor sich selbst, von einer erwachenden Neigung für ihren vermeinten Stiefbruder, in die Arme des Ingenieurs Borgheim flüchtet, nicht der Ansatz zu einer neuen sein? Das Leben ist lang, das „Gesetz der Umwandlung“ ehern, und wer steht uns denn dafür, daß nicht kraft dieses Gesetzes sich Alfred Allmers und Asta in ein paar Jahren wiedersehen und den Faden da aufnehmen, wo sie ihn jetzt fallen lassen?

* * *

Wolfgang Kirchbach: Gordon Pascha.

Residenztheater. 16. Oktober. Zum ersten Male.

Die Dichter unserer Tage gehen dem verrufenen Namen der Tragödie sorgfältig aus dem Wege, um dann doch zu erkennen, daß sich auch heute noch im tragischen Untergange historische und ethische Gesetze, verborgene Seiten der menschlichen Natur offenbaren, die die poetische Phantasie unwiderstehlich anziehen und zum Versuche reizen, das verpönte Trauerspiel unter anderen Beziehungen in seine Ehrenrechte wieder einzusetzen. Das Zeitdrama „Gordon Pascha“ ist seinem Stoffe nach nichts mehr und nichts minder als eine der erschütternden Tragödien, deren wir im letzten Vierteljahrhundert eine ganze Reihe miterlebt haben, eine Tragödie, die dem Dichter so mächtig, weihevoll und tief eindringlich erschien, daß er den mitauftretenden Missionar Uhrfelder am Schlusse sagen läßt:

Es gab solch einen Menschen in der Welt,
Es lebte solch ein Mann in unsren Tagen
Und solche Lebensschönheit war kein Traum.
Die Welt wird älter, doch die Helden auch,
Sie werden hehrer mit den späten Tagen
Der Menschheit — ja, die Helden werden größer!

Das Trauerspiel im Sudan, das vor nunmehr einem Jahrzehnt in England alle Leidenschaften der Parteien und alle Gefühle der einzelnen wild erregte, hat schließlich zu einem Stück Heroenverehrung geführt, die die englische Romanschriftstellerin Ouida mit den Worten zusammenfaßt: „England hat in diesem Jahrhundert nur den einen Helden hervorgebracht und hat ihn nicht nur verraten, sondern seinem Verräter sogar Ehren erzeigt — aber die Herzen der unmündigen Jugend schlagen höher und redlicher, als die der Mitglieder des Parlaments und ihrer Wähler. Die Schulknaben gedenken Gordons mit dem glühenden ritterlichen Wunsche, hinzugehen und zu tun, wie er getan hat. Diese eine Heldengestalt, die in der grellen gelben Beleuchtung der Wüste einsam dasteht, wird vielleicht der Jugend der ganzen Nation zum Pharus und bewahrt sie vor dem drohenden Schiffbruch". Der Verteidiger von Chartum, der ohne Unterstützung gelassen, nur der Macht seines Willens, der Schärfe seines Blickes vertrauend, den letzten Vorposten wenigstens halbeuropäischer Kultur gegen den Ansturm des afrikanischen Fanatismus, der die Horden des Mahdi beseelte, fast ein Jahr lang aufrecht erhielt und bei der Erstürmung der Stadt (Januar 1885) den Tod fand, ist eben eine echt englische Heldengestalt, reiht sich den Puritanergeneralen würdig an, die, eine Hand auf der Bibel, die andere am Degenknauf, in England seit Cromwells Tagen nicht ausgestorben sind. Und was uns die Persönlichkeit des Helden in oszillierendem Licht erscheinen läßt, sein Kampf in China für die Mandschudynastie und gegen die Taipingrebellen, sein erstes Auftreten im Sudan, seine energische Verfolgung der Sklavenhändler und wiederum sein letzter Versuch, just mit Hilfe der früher feindlichen Mächte die Sudanprovinz zu behaupten, das verbindet sich für englische Anschauung und Empfindung zu einer völligen Einheit. Bewußt und unbewußt klingt durch alle diese Taten und Bestrebungen das alte rule

Britannia! hindurch — Englands Weltstellung und Weltmacht ist Keim und Gipfel, Ausgangs- und Zielpunkt solchen Heldenlebens, wie der nachfolgenden Heldenverehrung.

Und hier liegt für den deutschen Dichter die erste und letzte, die unüberwindliche Schwierigkeit. Es kümmert uns nicht und kann uns nicht begeistern, daß England die Erde erwerbe. Indem Wolfgang Kirchbach dies bindende, alles durchdringende Element aus seiner Dramatisierung der äußeren Vorgänge und seiner Charakteristik Gordon Paschas einfach wegläßt, indem er in Gordon Pascha den Vorkämpfer einer äußeren und inneren Befreiung Afrikas darstellt, der das Gute und das Vertrauen zum Guten im Menschen auf den Lippen, doch wunderlich widerspruchsvolle Wege der Staatskunst beschreitet, rückt er Handlung und Charakter freilich aus dem spezifisch Englischen ins allgemein Menschliche hinüber, aber er beraubt sich des starken Motivs, aus dem die Wagnisse und die Wandlungen im Schicksal und Wesen seines Helden einfach verständlich werden.

Den Anreiz, den der Stoff und der Held auf einen geistig beweglichen, phantasievollen Dichter ausüben können, verstehen wir wohl. Wir haben weder akademische Bedenken gegen die Wahl eines Stoffes aus der Gegenwart, noch zweifeln wir am Rechte des Poeten, solchen Stoff auch formell in gewisser Weise zu erhöhen. Aber just das, was Kirchbach vielleicht am meisten angelockt hat, hätte ihn eher abschrecken sollen. Der Zusammenprall zweier grundverschiedener Kulturwelten, die Perspektive auf die urwüchsige afrikanische Barbarei, die von Mahdi Mohammed Ahmed bis auf Pharaonen- und Karthagerzeiten zurückreicht, das bunte Völkergemisch im Sudan, der Ausblick auf die mögliche Zukunft des Kongostaates sind allesamt Vorstellungen, die den Dichter gleichsam zwingen, das Zeichen für die Sache zu setzen, die volle Gestaltung hindern, die dramatische Handlung mit einer Menge von Figuren belasten, die kaum skizziert, geschweige verkörpert sind.

Ein Dichter, bei dem offenbar bis jetzt die Phantasie stärker entwickelt ist als die Lust der Belebung von innen heraus und die warme Gemütskraft, hat alle Ursache, sich vor geistreichen Einfällen und Anregungen zu hüten, die, im Drama zumal, die sichere Führung einer Handlung, die überzeugende Charakteristik ihrer Träger beeinträchtigen müssen. Es genügt nicht, daß ein interessantes historisches Porträt wie das Gordons im Mittelpunkt steht, daß der Verräter Faragh-Pascha in die Gruppe der Verräter nach dem Vorbild des Judas Ischarioth gerückt ist, die ihre Herren verraten, um ihnen angeblich wohl zu tun, daß im Mahdi eine feige Furcht sich mit dem heuchlerischen, gewalttätigen Prophetentum paart. Das Drama weist daneben wohl zwanzig mithandelnde, mitredende Personen auf, in deren Natur und Art wir keinen Einblick gewinnen, und die uns so wenig nahe gebracht werden, wie die Griechin Iphigenie mit ihrem Bräutigam, dem Times-Korrespondenten Power. Den Ernst und einen gewissen großen Zug, mit dem Stoff und Held ergriffen und hingestellt sind, verkennen wir so wenig, als zahlreiche Einzelschönheiten, ergreifende Bilder und gewichtige Gedanken. Aber dies alles ergibt keine dramatisch geschlossene, dramatisch gesteigerte Handlung, nähert sich vielfach einer großen Haupt- und Staatsaktion mit tendenziöser Färbung, überwindet schleppende Längen und unwirksame Wiederholungen nicht. Den stärksten theatralischen Effekt erzielt die Schlußszene des vierten Aktes, in der Gordon Pascha sich selbst und seiner christlichen Milde untreu wird und den treulosen Faragh-Pascha mit seinem Bambusstabe über den Kopf schlägt. Überall, wo die leidenschaftlichen Gefühle und Motive so klar sind wie hier, bleibt die tiefere Wirkung nicht aus. Vielfach aber sind entscheidende Momente der Handlung auf bedenkliche Schrauben gestellt. Es mag ein rührender Charakterzug Gordon Paschas sein, daß er, der die Sklaven nicht befreien kann, einem armen Sklavenjungen die Hosen seines

Herrn, die der Bursche ungeschickt zerrissen hat, eigenhändig flickt, um ihn vor Schlägen zu bewahren, aber daß beim Anblick dieses Tuns und dem Hinweis auf eine ferne, ferne Zukunft die englischen Genossen Gordons ihre schweren und gerechten Bedenken gegen seine Staatskunst fallen lassen, kann doch nur Kopfschütteln erregen.

* * *

Hermann Sudermann: Das Glück im Winkel.

Königl. Schauspielhaus. 12. Dezember. Zum ersten Male.

Mit Sudermanns „Glück im Winkel“ hat ohne Frage die bis jetzt bedeutendste dramatische Neuigkeit der Spielzeit die Bretter unseres Hoftheaters beschritten. Ob der zwischen bewundernder, anteilnehmender Spannung und kopfschüttelndem Zweifel geteilte Eindruck stark und nachhaltig genug sein wird, dies Schauspiel aus der Gegenwart dauernd auf dem Spielplan zu erhalten, steht dahin; jedenfalls hat die Dichtung ein starkes Anrecht darauf, von allen gesehen und gehört zu werden, die der Überzeugung leben, daß die Gegenwart mit ihren eigensten Lebenserscheinungen und ihren besonderen Krankheiten auf der Bühne gespiegelt und verkörpert werden muß.

Der „Winkel“, in dem die Handlung vor sich geht, ist das Rektorhaus in einer kleinen Kreisstadt Norddeutschlands, die, wie es scheint, kein Gymnasium, sondern eine Bürgerschule mit Progymnasium hat, an der ein verkümmerter Philolog als Rektor Unterstand finden konnte; das „Glück“ aber ist eines, das auf wunderlichen Untergrund gebaut ist, und dessen wahre Natur uns derart Schritt für Schritt enthüllt wird, daß wir erst in der letzten Szene vollkommen klar über das gegenseitige Verhältnis der Menschen werden, die schon bei Beginn der Handlung in der intimsten Gemeinschaft leben. Rektor Wiedemann ist vor Jahren Hauslehrer des Frhrn. v. Röcknitz auf Witz-

lingen gewesen und hat eine Art Verhältnis zu dem Haus und Gut des stattlichen Landedelmanns behalten. So ist es möglich geworden, daß er, der Witwer mit drei Kindern, von denen die älteste Tochter noch dazu blind ist, der stille Anbeter einer jungen Dame werden konnte, die als Freundin der Frau Bettina v. Röcknitz unter dem Dache ihres Schlosses lebt, elternlos, schutzlos, aber eine königlich stolze Mädchengestalt, die viele laute Verehrer hat. In irgend einer Nacht ist der wackere Schulmann dem schönen Fräulein Elisabeth im Schloßgarten begegnet, als dieses verzweifelt, rat- und hilflos, aufs äußerste gebracht, das Röcknitzsche Haus und am Ende die Welt selbst verlassen wollte. Da hat er den Mut gewonnen, der Ärmsten, die er für das Opfer eines Gewissenlosen aus ihrer Umgebung hält, seine Hand und die Zuflucht seines bescheidenen Herdes anzutragen. Das schöne Mädchen ist die zweite Frau des Rektors geworden; sie hat der übernommenen Pflicht so voll genügt, daß das Haus des Rektors voll Sonnenschein ist, daß die Kinder, namentlich die blinde Helene, sich in vertrauender Liebe an die junge neue Mutter geschmiegt haben, daß im äußern Leben des Rektors Behagen und bescheidener Wohlstand erblüht sind. Frau Elisabeth lenkt und ordnet ihr Haus mit der Umsicht einer großangelegten Frauennatur; sie versteht genug von der Landwirtschaft, um die Felder und den kleinen Hof, die zum Rektorat gehören, zu einer Art Musterwirtschaft zu gestalten. Alles in dem Neste um sie her staunt neidisch und bewundert widerwillig, alles empfindet aber auch, daß der ungewöhnlichen Frau die Verhältnisse stehen, wie ein zu knappes ärmliches Gewand, in das stolze schöne Glieder eingepreßt sind. Kein Zweifel, Rektor Wiedemann ist glücklich, wohl aber zweifelt er daran, ob auch Frau Elisabeth es sei. Der Bescheidene empfindet nicht für sich, aber für sein edles Weib die kleinen Demütigungen, die ihm bureaukratischer Dünkel und kleinstädtischer Kastenstolz gelegentlich bereiten, und an diesem Punkt setzt der Frhr. v. Röcknitz, mit dem

der Verkehr nie ganz abgebrochen worden ist, seine Hebel ein. Mit der ganzen selbstherrlichen Gewißheit, daß ihm alles gelingen müsse, bricht Röcknitz, bei Gelegenheit eines Pferdemarktes, in das Rektorhaus ein, nötigt die Wiedemanns ihm und seiner Frau Gastfreundschaft zu gewähren, dringt in den Rektor, seine Schulstelle zu verlassen, als sein Pächter, sein Verwalter, als alles was er selbst will, auf seinen ausgedehnten Gütern ein neues, anderes, besseres Leben zu beginnen. Um seines Weibes Willen denkt Wiedemann den Sprung zu tun, und eben ihr — Frau Elisabeth — nicht ihm, gilt die Werbung des Freiherrn. Er hat die vor ihm und seinem Liebesdurst Fliehende bisher geschont, jetzt überkommt's ihn, daß es nicht weiter so fortgehen könne, daß sie, so oder so, das Leben mag's entscheiden, sein werden müsse. Stürmisch flehend, gewaltsam fordernd, drohend bricht er in ihren Frieden ein, nur neben sich will er sie anfangs wissen, sich des täglichen Umgangs erfreuen. Frau Elisabeth steht seinem Antrag wie einem Schrecknis gegenüber, sie windet sich gleichsam unter der ehernen Hand, die in ihr Leben eingreift, sie gibt ihr Widerstreben deutlich, immer deutlicher kund. Doch wie Röcknitz ihr endlich keinen Ausweg mehr läßt, wie er sie mit all den Polypenarmen umklammert, die solcher Natur und solchem Übermenschengefühl zu Gebote stehen, da bricht's hervor, daß sie seiner Zeit vor ihm geflohen ist, um ihm nicht zu erliegen, nicht Verrat an ihrer Freundin Bettina zu üben, daß sie ihn geliebt hat, daß sie ihn noch liebt. Selbstvergessen, überwältigt, hingerissen, hängt Frau Elisabeth am Halse des kraftvollen Junkers — im langen Kuß soll die endgültige Trennung, das Nimmerwiedersehen besiegelt werden. Doch Röcknitz ist nicht ihres Sinnes, jetzt jauchzt er auf, jetzt ist er ihrer gewiß und wird die, die ihm dies Geständnis gemacht hat, nicht wieder freigeben, er will und muß sie an sich reißen. Brutal droht er, wenn sie sich nicht fügt, die ganze Rektorbude in die Luft zu sprengen, das Glück im Winkel in

Trümmer zu schlagen. Schaudernd erkennt Elisabeth erst jetzt die wahre Natur des Mannes, zu dem sie trotz allem emporgeblickt hat; eine Sturzwelle von Scham- und Schuldgefühl betäubt die unglückliche Frau; sie selbst hat den letzten Halt, der sie ehedem gerettet, aufgegeben; nichts scheint ihr zu bleiben, als der Tod im nahen Wasser. Doch weil sie Liebe gesäet hat, erntet sie jetzt Liebe: die Feinfühligkeit der blinden Stieftochter spürt es zuerst, daß ein Unheil in der Luft liegt; die treue Sorgfalt des Lehrers Dangel, der das blinde Mädchen liebt, schreckt den blind vertrauenden Gatten empor, auf ihrem Todesgange tritt er ihr in den Weg, eine erschütternde Aussprache enthüllt das ganze gegenseitige Verhältnis der beiden Menschen, die einer dem andern so viel und mehr als sie beide ahnten schuldig sind. Offene Aussprache aber ist in diesem Falle die Rettung; obschon wir nicht sehen, wie der Rektor mit dem, der ihm zu Häupten ruhig und siegesgewiß schläft, am andern Morgen abrechnen wird, so müssen wir glauben, daß es geschehen, glauben, daß das Glück im Winkel unzertreten bleiben, ja um einen Grad erhöht und um viele Grade fester geworden sein wird.

Es ist manch echtes Stück Wirklichkeit, es ist ein kühner Zug von Originalität in der Erfindung, es ist robuste Gestaltungskraft wenigstens in der Figur des norddeutschen Vollblutjunkers v. Röcknitz, der die neueste Philosophie vermutlich nicht kennt und liest, aber nach uraltem Herrenrecht oder vielmehr Herrenbrauch sich bewegt und gebahrt. Das Stück hat in der großen Szene des zweiten Aktes zwischen Röcknitz und Elisabeth, in der des dritten Aktes zwischen Elisabeth und ihrem Gatten, ein paar mächtig wirksame Höhepunkte. Gleichwohl kann man sich der Empfindung nicht erwehren, daß sowohl im dramatischen Bau dieses Schauspiels als in seinen Voraussetzungen ein starker Mangel, in der Weltanschauung, der dies Lebensbild entspringt, eine peinliche Unwahrheit vorhanden ist. Die neueste dramatische Technik drängt wieder mehr und mehr

der Form zu, in der das Drama eigentlich nur ein letzter Akt mit retardierenden Szenen ist. Die Vorgänge, die zur Flucht Elisabeths aus dem Schlosse Witzlingen, zur Heirat Wiedemanns mit dieser Frau geführt haben, würden die ersten Akte eines naturgemäß gewachsenen Dramas gebildet haben; es würde dann nicht nötig gewesen sein, die letzte Entwicklung und Katastrophe mit so viel unnützem Beiwerk, so breit ausgedehnter Schilderung kleiner Intimitäten anzufüllen. Es wäre dann möglich gewesen, die Gestalt der Heldin in ein deutlicheres und helleres Licht zu rücken. Und wenn wir uns fragen, wo neben der entschiedenen, wohlbeobachteten Wirklichkeit die tendenziöse Unwirklichkeit, die innerste Unwahrheit dieses interessanten Schauspiels liegt, so lautet die Antwort kurz dahin, daß die Gegensätze falsch gestellt sind, daß im Leben die Vollblutmenschen und die Jammergestalten einander nicht so gegenüberstehen, wie es hier dem Dramatiker gefällt, und daß keineswegs alle oder auch nur die Mehrzahl der vom Ideal der kalten Brutalität abweichenden Naturen Jammergestalten sind. Die Demut und Selbstverachtung des wackeren Rektors sind nicht der Typus und der Gesinnungsdurchschnitt unserer mittleren Lebensschichten, die Raubtiere schweifen nicht so frei und prächtig durch eine Welt, in der ihnen nur blöde, armselige Hammel begegnen. Der herrische Wille der Röcknitz und Genossen zerbricht zumeist an der Erkenntnis ihres innersten Wesens, die hier dem Rektor Wiedemann und seiner Frau verteufelt spät kommt. Die Kegel, die von selbst umfallen, sollte ein Dramatiker, der die Kugel in seiner Hand fühlt, aufs äußerste scheuen und nicht sorgfältig zurecht schnitzen. Das Interesse, daß der Dichter auf Röcknitz zu lenken bemüht ist, paart sich unwillkürlich mit viel kalter Verachtung, so daß darüber der Eindruck des gesamten Werkes gefährdet wird.

* * *

1896.

Rudolf v. Gottschall: Arabella Stuart.

Königl. Schauspielhaus. 31. Januar. Zum ersten Male.

Der vielverdiente, der Literatur seit dem Jahre 1842 angehörige Dichter und Schriftsteller ist seit dem Beginn seiner literarischen Laufbahn ein entschiedener und bewußter Vertreter der deklamatorischen Jambentragödie gewesen, die er gleich seinen Vorläufern Th. Körner, Schenk, J. v. Auffenberg, Raupach und anderen auf das Muster Schillers zurückführte, dabei konsequent die realistische Kraft, die Basis lebendiger Wirklichkeit in Schillers Dramen unterschätzend, den seelischen Schwung der idealen Natur Schillers mit dem sprachlichen verwechselnd. Daß sich auch auf diesem Wege, bei glücklichem Zusammenklang des ergriffenen Stoffes und einer zum Pathos neigenden poetischen Individualität, bei theatralischer Verkörperung des Kernes subjektiver Leidenschaft, der Gottschall zu eigen ist, eine gewisse Größe der Handlung und Charakteristik erreichen läßt, hat, von einigen Jugenddramen abgesehen, Gottschalls seiner Zeit hier dargestellte beste Tragödie „Mazeppa" erwiesen.

Der historische Stoff der ohne wärmere Teilnahme und ohne jede tiefere Wirkung aufgeführten Tragödie „Arabella Stuart" führt in die Tage König Jakobs I. zurück und stellt das tragische Schicksal jener Verwandten des ersten Stuart auf dem englischen Throne dar, der von einer gewissen Partei ein besseres Thronrecht als Jakob zugesprochen wurde, die der König daher mißtrauisch überwachte, an der Vermählung hindern wollte und schließlich, als sie sich doch mit Sir William Seymour heimlich vermählte, im Tower bis an ihr Ende einkerkern ließ. Da nun das Verhängnis der Lady Arabella für ein fünfaktiges

Trauerspiel in keiner Weise ausreicht, so hat der Verfasser damit die dunkle Geschichte des Günstlings des Königs, des Schotten Robert Carr, Lord Rochester, und der verführerischen Lady Francis Howard-Essex verknüpft, die den Thomas Overbury im Tower einkerkern und vergiften ließen. Das Band zwischen den beiden nebeneinander herlaufenden Handlungen bildet der dem König von Overbury eingeflüsterte Plan, Lady Arabella an den jämmerlichen Günstling zu verheiraten. Dadurch rückt die unerfreuliche Gestalt des gelehrten, memmenhaften und lächerlichen Königs Jakob, der wirklich in jedem Zoll, nach Hamlets Worten „ein Hanswurst von König, ein geflickter Lumpenkönig" ist, unerfreulich breit in den Vordergrund. Die ganze Reihe der Vorgänge schließt sich zu keiner, aus einem inneren Kern erwachsenden, einem Gipfel zustrebenden Handlung zusammen, sie bleibt völlig äußerlich und unbeseelt, sie zwingt den Dichter in dem Schlußakt im Tower vier Gestalten zu gleicher Zeit abzutun, die Anklage und Überführung des Lord Rochester und der Lady Francis auf einen gefundenen Zettel zu stützen, die beiden Liebenden vor den Augen des Königs Gift nehmen zu lassen; sie wird bewegt, aber nicht belebt durch eine Folge von unerwarteten, unmotivierten Überraschungen und theatralischen Szenen, von denen etliche, wie die in der Giftküche des Dr. Foreman und der Mrs. Turner, einen beinahe komischen Eindruck hervorrufen. Selbst die historisch wahren Bestandteile dieses Trauerspiels gewinnen uns weder Glauben noch Herzensanteil und Rührung ab. Die theatralische Hohlheit der Gestalten drückt auf den Effekt, den die pessimistische Schilderung des Stuarthofes und der Königskunst Jakobs vielleicht hervorrufen könnte. Daß der Dichter ein hochgebildeter Mann ist, der einzelne Lichter der Menschenkenntnis und Zeitkenntnis auf einzelne Szenen zu setzen versteht, daß er fließende und was man im allgemeinen schwungvolle Verse nennt, zu schreiben vermag, daß in dem

äußerlichen Pathos auch ein paar glückliche Bilder blitzen, kann „Arabella Stuart“ nicht zu ergreifender dramatischer Wahrheit, ja nicht einmal zum blendenden theatralischen Effekt erheben.

* * *

Charlotte Birch-Pfeiffer: Die Grille.

Königl. Schauspielhaus. 3. März.

Wenn eine Widerlegung des von Generation zu Generation fortgepflanzten Aberglaubens an die alleinseligmachende Bühnentechnik, die den Mangel an Lebenswahrheit, an Erfindung, an Charakteristik und Gedanken ausgleichen soll, überhaupt möglich wäre, so würde sie im Schicksal der noch vor einem Menschenalter vielgepriesenen Birch-Pfeifferschen Stücke liegen. Wohl an hundert Dramen hatte die fruchtbare und äußerst gewandte Schauspielschreiberin den Bühnen geschenkt, in ununterbrochener Folge gute und schlechte Romane dramatisiert. Ohne Wahl und ohne Bedenken sind ihre sämtlichen Schauspiele über alle deutschen Bühnen gegangen, jahrzehntelang ist von den Wundern ihrer theatralischen Mache gefabelt und unzählige Male angedeutet worden, daß es nur der Neid minder erfolgreicher Dramatiker sei, der an diesen höchst vortrefflichen Stücken etwas auszusetzen habe. So oft die literarische Kritik den Nachweis führte, daß es sich in besagten äußerst wirksamen Stücken niemals um eine Wirklichkeit, niemals um Menschen von Fleisch und Blut handle, eben so oft erklang die Gegenversicherung, daß diese bühnengerechten Stücke in ihrer Art so unerreichbar als unübertrefflich seien. Es war wirklich, wie es in O. Ludwigs „Studien und kritischen Schriften“ einmal heißt: „Auf die Bühne gehören keine Menschen mit Menschengesinnungen, weshalb gäbe man sonst sein Geld aus und ginge ins Theater? Wir wollen Theatergesinnungen, Theatersprache, Theaterhelden,

wir wollen pappene und leinwandene Leidenschaften sehen, die uns nicht in die Angst der Vorstellung treiben können, es könnte ein Schaden durch sie geschehen.“ Man hielt sich überzeugt, daß mindestens einige Dutzend Dramen der rüstigen Dame zum eisernen Bestand der deutschen Bühne gehörten.

Nun und heute? Ist es zufällig, daß sich von den hundert Stücken der Birch-Pfeiffer just „Dorf und Stadt“, „Die Marquise von Villette“, „Die Waise von Lowood“, „Die Grille“, kurz die Stücke im Repertoire behauptet haben, die nach Romanen von einigem poetischen Wert und Lebensgehalt gearbeitet sind? Daß just die Gestalten noch einige Teilnahme erwecken, bei denen Frau Birch-Pfeiffer nicht umhin gekonnt hat, wenigstens etwas vom Seelenleben, den wirklichen Charakterzügen der zu Grunde liegenden Erzählungen zu übernehmen? Die längere und zähere Lebenskraft, die die obengenannten Stücke, gegenüber fünfzig andern von gleicher Bühnengerechtigkeit und Technik, voraus haben, stammt aus den Erfindungen und Gestaltungen der Berthold Auerbach, Currer Bell, George Sand, nicht aus denen der Birch-Pfeiffer. Das alles ist so simpel, daß es jeder begreifen könnte — was aber natürlich nicht hindert, daß an die nächste theatralische Mache ebenso festiglich geglaubt wird, wie seinerzeit an die Herrlichkeit der Birch-Pfeiffer.

* * *

Franz v. Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld: Renaissance.

Königl. Schauspielhaus. 14. März. Zum ersten Male.

Das Lustspiel „Renaissance“ stellt sich namentlich in seinen beiden ersten Akten als ein trotz seiner wenig bedeutenden Handlung bewegtes, den Reiz wechselvoller Situationen mit dem feineren Reiz psychologischer Wand-

lungen verbindendes Stück dar, das seinem Stoff und Titel entsprechend, auch auf malerische Wirkungen gestellt erscheint und im Einklang mit der formenfrohen, schönheitsdurstigen Zeit, die den Hintergrund abgibt, in gebundener Form, zum Teil in klingenden zierlichen Reimen ausgeführt ist.

Der Titel „Renaissance“ erscheint tatsächlich zu weit und hoch gegriffen, um so mehr, als das Stück um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts spielt, wo von der vollen Sonne der Hochrenaissance nur noch ein letzter matterer Abglanz über Italien lag. Zwar hätte die in einem Schloß der Marchesa Sansavelli im Sabinergebirge vor sich gehende, nicht sowohl Handlung, als kleine Begebenheit recht gut und ebenso gut in den vollen Mittag der Renaissance, in die Zeiten Julius' II. und Leos X. zurückverlegt werden können, aber vielleicht war es mehr als Zufall, war es bescheidene Absicht der Verfasser, daß sie eben spätere Tage wählten, in denen die großen, kühnen, gewaltigen Naturen, die originellen, aus blendendem Licht und tiefstem Schatten gemischten Charaktere (die K. F. Meyer mit seiner Meisterschaft nachzuzeichnen wußte) schon spärlich geworden waren. Die große Dame der Hochrenaissance ist im Schönthan-Koppelschen Lustspiel als Marchesa Sansavelli bereits wieder zur resignierten Lebensstimmung zurückgekehrt, an die Stelle der wilden Künstlermönche, der Filippo Lippi und Trofilo Folengo, ist der gute, treuherzige Kapuziner alter Zeit, Pater Bentivoglio, an die Stelle der stolzen Humanisten vom Schlage der Poliziano und Pico von Mirandola ist in der Gestalt des Magisters Severino bereits wieder der lächerliche Pedant der italienischen Maskenkomödie getreten. Nur in einem Punkt wirkt die große Zeit noch nach, man preist, ehrt und stellt die Kunst, die fröhliche Kunst der Palette, über alles, und dies Gefühl ist noch mächtig genug, um sowohl die Marchesa Gennara ins Leben zurück und mit ihrem Jugendgeliebten, dem Maler

Silvio da Feltre, zusammenzuführen, als den jungen Vittorino Sansavelli aus einem Kardinalsschößling, einer künftigen Eminenz, in einen künftigen Künstler zu verwandeln, von dessen dermaleinstigen Schöpfungen und Taten wir um so leichter das Beste glauben können, als dieser Knabengestalt tatsächlich der stärkste Hauch vom Lebensgefühl und Lebensmut des beglückten Cinquecento geliehen ist.

Daß die Handlung von „Renaissance" für die volle Belebung des Lustspiels nicht ausreicht, verrät der dritte Akt, der in seiner ersten Hälfte in der schmeichlerischen Werbung der jungen Coletta um den Magister Severino, sogar ins häßlich Schwankhafte überschlägt, in der zweiten Hälfte aber, wo Vittorinos innerer Kampf und sein kaum motivierter Entschluß, Mutter und Meister ihrem Liebesglück zu überlassen und nach Florenz zu gehen, in den Vordergrund tritt, gar zu stark nach dem ernsten Resignationsschauspiel hinüberneigt. Alles in allem: das Stück wirkt durch eine bewußt behagliche und liebenswürdige Ausführung seiner Episoden, durch die frische, anmutige, gerade in den kleinsten Zügen poetisch feine Figur des jugendlichen Vittorino Sansavelli, durch eine ersichtliche und fühlbare Freude am Zauber der künstlerischen Persönlichkeit, durch jenen leichten Witz, der sich heute meist nur als Witzwort äußert, hier aber mit den Situationen und lebendigen Gestalten verknüpft erscheint, und durch einen flüchtigen Schmelz romantischen Empfindens. Es ist, als wären die ehedem vielgepriesenen Künstlerlustspiele Deinhardsteins ein wenig modernisiert, ein wenig schärfer kontrastiert, wieder aufgestanden.

* * *

A. E. Brachvogel: Narciß.

Königl. Schauspielhaus. 25. April.

Nahezu ein Menschenalter hat sich, dank seinen Vorzügen wie seinen krassen Mängeln, A. E. Brachvogels wunderliches Drama „Narciß“ auf den Brettern erhalten, nahezu alle Charakterspieler haben sich in der Rolle des Narciß Rameau versucht und gefallen, die Mischung von feinern und gröbern, ja allergröbsten Effekten, zu denen das phantasievolle, aber raffinierte Stück und die halbwahre und halbwillkürliche Gestalt des verkommenen Musikers herausfordern, ist nicht ohne starke theatralische Wirkung. Jedem bedeutenderen Schauspieler stellt sich die Rolle als eine psychologische Studie dar, die die verschiedensten Kräfte und eine ganze Skala von Tönen zu entfalten erlaubt. Das Drama und seine Titelfigur gründen sich bekanntlich auf Diderots dialogisches Meisterwerk „Rameaus Neffe“, und in die abenteuerlich-unwahrscheinliche, aber phantasievolle Handlung ist gerade genug von der geistvollen Schilderung der Pariser Gesellschaft am Vorabend der Revolution übergegangen, durch die der Dialog Diderots von ebenso großem kulturhistorischen als literarischen Wert bleibt, daß sich das Schauspiel stellenweis über die bloße theatralische Geschicklichkeit weit erhebt. An den Umwandlungen, die Brachvogel mit der überlieferten Gestalt des jüngeren Rameau vorgenommen und an der tendenziösen Spitze, die er dem Schauspiel gegeben hat, würde sich das Gesetz erweisen lassen, nach dem ein ausschließlich auf die Phantasie gestellter, jede andere dichterische Kraft entbehrender Poet dennoch immer wieder der äußerlichen Spannung ohne Beseelung und überzeugende Gefühlskraft verfallen muß. Aber diese naheliegenden Betrachtungen sind so unzähligemal schon angestellt, und Brachvogel ist bis auf den „Narciß“ schon so in den Hintergrund gedrängt worden, daß es beinahe an der Zeit ist, zu betonen,

daß ihm wirklich eine seltene Beweglichkeit der Phantasie, ein Instinkt für das stark Wirksame innewohnten, denen unter glücklicheren Umständen Besseres hätte entspringen können.

* * *

Max Dreyer: Winterschlaf.

Residenztheater. 1. Juli. Zum ersten Male.

Wenn mit der Bezeichnung „Komödie" irgend ein Publikum getäuscht werden soll, so ist es gut von vornherein zu wissen, daß es sich in diesem neuen Stücke um die Widerspiegelung einer der äußersten, trostlosesten Brutalitäten des Lebens handelt, an denen Menschenglück und Menschendasein zerschellt, und die uns lediglich die dumpfe Empfindung von der Unzulänglichkeit alles Menschlichen hinterlassen. In früherer Zeit würde man eine Komödie gleich „Winterschlaf" als bürgerliches Trauerspiel bezeichnet haben. Doch so wenig es tragisch, sondern eben nur entsetzlich und unsäglich traurig ist, wenn ein Mensch, der halb schlaftrunken den lockenden Lichtern seiner Heimat zustrebt, dabei auf die Schienen einer Eisenbahn stürzt und unter den Rädern des heranrollenden Zuges zermalmt wird, so wenig ist es Tragödie, wenn ein törichtes Menschenkind, das sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges nicht bewußt ist, auf falschem Wege den Untergang findet. Die Försterstochter Trude Ahrens, die aus dem Winterschlaf einer eintönigen, weltabgeschiedenen Existenz erwachend, der freien Existenz und der Arbeit für allgemeines Menschenglück in Berlin zustrebt, die es nicht einmal weiß, daß sie sich nebenbei in den Schriftsteller Hans Meincke, den Propheten dieser glücklicheren Zukunft, verliebt hat, wird an der Pforte aller Herrlichkeit wie vom Blitz erschlagen. Sie hat sich unglücklicherweise noch im Winterschlaf mit dem brutalen Forstgehilfen Voigt verlobt, der zwar, im Verein mit dem braven Schwiegervater,

Hans Meincke aus der Erstarrung im Schneesturm unter das Dach des Forsthauses rettet, aber alsbald in eifersüchtigem Haß gegen den Geretteten aufflammt, und da er aus allen Zeichen merkt, daß Trude sich ihm entwinden will, nach seiner rohen Weise sich ihrer zu versichern denkt. Er entehrt gewaltsam seine Braut, und Trude gibt sich verzweifelnd den Tod. Herr Hans Meincke ist vorher fröhlich davon spaziert, genau so ahnungs- und schuldlos wie einer, der um ein bißchen Licht zu machen, einen brennenden Strohwisch im Heuboden aufgesteckt hat. Der Brief aus Berlin mit der Eintrittskarte ins ersehnte neue Leben wird wohl an dem Tage eintreffen, da man die arme Trude auf dem Friedhofe eines armseligen Dorfes oder gar unter den Bäumen des ihr verhaßten Waldes in die Gruft betten wird.

Den dramatischen Aufbau und die dramatische Technik dieser Tragikomödie zunächst beiseite gesetzt, so verdient die bewußte Tendenzkunst, die um literarischer Effekte willen die Wirklichkeit vergewaltigt und mit Gegensätzen arbeitet, von denen sie ganz genau weiß, daß sie so nicht existieren, die schärfste Rüge. Es ist spottleicht eine sogenannte moderne Weltanschauung zu vertreten, wenn ohne weiteres mit jeder einfachen Selbstbescheidung und Pflichterfüllung die roheste Ichsucht und Herzensgemeinheit unlöslich verbunden, wenn jeder Lust am Spiel mit Redensarten und jedem Rütteln an irgend einem Schutzdach des armen Daseins ohne weiteres die Gloriole aufopfernder Menschenliebe und idealen Schwunges geliehen wird. Der Verfasser weiß es so gut wie wir, daß das Heraussehnen Trudes aus der Enge des dunklen Forsthauses, aus den Schauern des winterlichen Waldes, nicht die Sehnsucht nach einer Arbeit, einer persönlichen Betätigung der Opferwilligkeit, sondern einfach die allgemeine Sehnsucht der Kreatur nach Licht, nach Bewegung und Wechsel ist. Wer sich selbstlos Pflichten schaffen, wer für andere leben will, kann es schließlich im engsten Raum; wer nicht zu leben

vermag, ohne daß ihn die große Stadt umbraust, gehe hin und tue, was er nicht lassen kann. Aber es ist schlechthin unerträglich, daß alle Dinge auf den Kopf gestellt, die elementarsten Empfindungen in der Verkleidung verknöcherter, lebentötender Überlieferung vorgeführt, die unklarsten und unreifsten Regungen als sichere Wegweiser zu höherem Wert des Daseins hingestellt werden. Es sind erklügelte, nicht angeschaute, nicht lebendige Gegensätze, mit denen im „Winterschlaf" und hundert ähnlichen Werken gearbeitet wird, um „Stimmung" zu machen.

Stimmung! Sie ist tatsächlich in der Schilderung des weltfernen Forsthauses vorhanden, und daß sie zu zwei Drittel vom Dekorateur, und nur etwa zu einem Drittel vom poetischen Menschendarsteller erzeugt wird, ist noch nicht einmal ein besonderer Vorwurf gegen den Theaterschriftsteller. Doch beinahe so peinlich, wie die Verzerrung der Lebensverhältnisse, erscheint die schläfrige Langsamkeit, die die Öde und Langeweile im Forsthaus, die Qual einer Existenz deutlich machen soll, in der der Strom des Lebens nur in der täglichen Zeitung braust. Der Begriff der Handlung ist hier auf die minutiöse Verkörperung des ewigen Einerlei, der eintönigen Wiederkehr des Essens, Trinkens, sich Ankleidens und Erwärmens, wie des alltäglichen nichtssagenden Gesprächs reduziert. Natürlich wirkt auf der Folie dieser gähnenden Stille der bloße Eintritt eines anderen Menschen wie ein ungeheures Ereignis und nachdem in schleppender Milieumalerei die Katastrophen vorbereitet sind, brechen sie vom Schluß des zweiten Aktes an immer rascher, immer gewaltsamer herein. Der böse Dämon Trudes, des schönen Franz, des ganzen Lebens im Forsthaus ist Frau Gerloff, die Tante der Heldin. Sie vertritt die gemeine Armseligkeit einer gemeinen Frauennatur, in der die niedergebrannte, aber noch glimmende Sinnlichkeit als das einzige Licht des Lebens wirkt, sie ist es, die Franz zu seinem Frevel aufmuntert und noch glaubt,

das Beste für ihre Nichte zu tun, wenn diese an den schönen, stattlichen, kräftigen Mann unlöslich gekettet wird. Sie schreit natürlich auch am lautesten und gellsten auf, als am Schluß ihr Blick auf das arme Mädchen fällt, das sich, soviel wir verstanden haben, an ihren reichen Flechten erdrosselt hat, jedenfalls tot daliegt.

Es ist eine harte Zumutung, diese Art von Lebenswiedergabe im verzerrenden Spiegel einer Kunstübung wieder und wieder zu sehen, die nicht mehr den Sinn der Erscheinungen, die innere Wahrheit der menschlichen Verhältnisse, sondern beinahe nur noch die grellsten Möglichkeiten und abnormsten Zustände zu spiegeln trachtet. Das einzige Gute, was solche Kunst zu wirken vermöchte: uns von der traditionellen Phrase und der theatralischen Herkömmlichkeit zu befreien, das wirkt sie eben nicht, die Menschen flüchten meist zur Phrase und zur traditionellen Befriedigung zurück. Sie merken, daß in dieser angeblichen Wahrheit eine ungeheuerliche Unwahrheit steckt und quälen sich nicht lange damit, diese aufzufinden, sondern geben lieber gleich dem gewohnten Schein den Vorzug. Und darin liegt die größte Gefahr der ganzen Richtung.

* * *

Ernst v. Wildenbruch: Meister Balzer.

Residenztheater. 17. Juli. Zum ersten Male.

„Er ist nicht dabei hergekommen!“ pflegte der Alte von Weimar zu sagen, wenn von Eckermanns Abneigung gegen hohe Berge die Rede war, wenn der Kunst-Meyer den Kopf zu den Plänen des Kölner Doms schüttelte, wenn ein im Schatten der Schule aufgewachsener Poet die große Welt zu schildern unternahm. „Er ist nicht dabei hergekommen!“ muß man umgekehrt bei Wildenbruchs Anläufen rufen, sich der Effekte des modernen Gesellschafts-

und Elendsdramas zu bemächtigen. Die eigentümlichen Anlagen, das echte Pathos und die subjektiven Vorzüge Wildenbruchs können in Schauspielen wie „Die Haubenlerche“ und „Meister Balzer“ nicht zur Geltung gelangen. Das Stück Leben, die Empfindungen, die Konflikte, die hier in Frage kommen, sind nicht die, in denen seine Phantasie natürliche Wurzeln hat, er greift das Schicksal eines Uhrmachers von Nauen oder Neuruppin, dessen Glück, Wohlstand, Selbstbewußtsein und Ehre von der modernen Großindustrie zermalmt wird, nur auf, weil der Zug des Tages dahin geht, weil er hinter so vielen modischen Talenten, die diese Art Schicksale dramatisch verwerten, nicht zurückbleiben will. Gewiß kann jeder Dichter durch Lebenseindrücke und persönliche Wandlungen zur Darstellung einer ganz anderen Wirklichkeit geleitet werden, als die, aus der er hergekommen ist. Aber Wildenbruchs wirkliches Talent deckt sich an keiner Stelle mit der Art neuesten Poetentums, das ein Stück vom Nationalökonom, ein Stück vom Irrenarzt und ein letztes vom Agitator einschließt. Wenn nun trotzdem „Meister Balzer“ starke Effekte zeigt, ein paar lebendige, ein paar erschütternde Szenen, so hat daran die ursprüngliche, theatralische Neigung Wildenbruchs, die auch im Drama höheren Stils die innere Wahrheit und Folgerichtigkeit seiner Handlungen und Gestalten so oft hemmte und unterbrach, den Löwenanteil. Der Dichter arbeitet mit Gegensätzen, die in dieser Schroffheit aller Lebenswärme entbehren, er steigert die Tragik des materiellen und geistigen Bankerotts bis dahin, wo sie zwei Leben, ein altes und ein junges, zu vernichten droht, und überrascht am Ende doch mit einer „Versöhnung“, die die bitterste Resignation in sich schließt. Es ist ganz wahr, daß Tausende, nein Millionen von Menschen zufrieden sind, für Weib und Kind ein Stück Brot, gleichviel wie, zu erwerben; doch dieser Meister Balzer, der sich als einen Künstler fühlt, der sein Leben hindurch gegen alles, was

er Pfuscherei und Schwindel nennt, Front gemacht hat, kann sich unmöglich in diese neue Zeit finden. Entweder sind alle seine hohen Worte eben nur Worte gewesen, oder er muß am Gegensatz seiner inneren Welt zur Welt des Tages untergehen.

Doch im Ernst glaubt ja auch der naivste Zuschauer an die starken Konflikte und die jähen, gewaltsamen Erschütterungen nicht, die dies Schauspiel vor Augen stellt. Das Elend, wider das Meister Balzer kämpft und dem er verfällt, ist grau, schleichend und den Menschen aushöhlend, nicht im wilden Ansturm ihn zerbrechend. Die Zusammenkoppelung von weltunkundiger, fröhlichster Naivität und dunkler, haltloser Verzweiflung in den Charakteren des Uhrmachers und seiner Tochter Lotte ist gemacht, nicht gesehen; gar vieles, was im einzelnen vortrefflich empfunden und lebendig dargestellt ist, erscheint doch theatralisch äußerlich, weil es nicht mit poetischer Notwendigkeit aus dem Ganzen erwächst. Dazu gesellen sich breite, schleppende Schilderungen und Stimmungsmalereien, lange Atempausen des Stückes, die in wunderlichem Kontrast mit der plötzlich wieder einsetzenden wildbewegten Weiterführung der Handlung stehen. Daß einem Dichter wie Wildenbruch echte seelische Laute, gut beobachtete Züge der Wirklichkeit, bildlich-kräftige und eindringliche Wendungen des Dialogs zu Gebote stehen, braucht kaum erst noch gesagt zu werden. Doch ein Schauspiel, dem man dauerndes Leben, bleibende Wirkung oder auch nur eine vorübergehende tiefere Bedeutung zusprechen könnte, ist „Meister Balzer“ mit alledem nicht geworden.

* * *

Arthur Schnitzler: Liebelei.

Residenztheater. 25. Juli. Zum ersten Male.

Das dreiaktige Schauspiel „Liebelei“ von A. Schnitzler, ist eines der modernen Sittenbilder, die hauptsächlich durch die Schärfe des Gegensatzes wirken, nur daß der Gegensatz in „Liebelei“ weniger in der Gegenüberstellung, als in der Aufeinanderfolge tollen, frivolen Übermutes, leichtherziger Genußsucht und düsterer Tragik zu Tage tritt. Ein üppiger junger Wiener, Fritz Lobheimer, der in eine gefährliche Leidenschaft für eine (hinter den Kulissen bleibende) verheiratete Frau verstrickt ist, versucht auf den Rat seines höchst erfahrenen und praktischen Freundes Theodor Kaiser, sich von dem Druck dieser Leidenschaft durch eine Liebelei mit der Tochter eines Musikers, Christine Weiring, zu befreien. Er hält diese für eine der leichtfertigen Schönen von der Art ihrer Freundin Mizzi Schlager, mit der Herr Kaiser seinerseits eine Liebschaft unterhält. Daß Christine anders geartet ist, nicht bloß ein paar lustige Stunden mit irgend einem Manne verleben, sondern für die Hingabe, das Opfer ihrer Jugend, wenigstens vorübergehend wirklich geliebt sein will, daß sie eine unselige, vergötternde Leidenschaft für den jungen Mann faßt, dessen Leidenschaft einer andern gilt, dem sie nur zur Zerstreuung dient, würde in jedem Fall einen schmerzlichen Konflikt herbeiführen. Mitten im Jubel und Rausch eines tollen Abends in seinem Hause, bei dem Theodor, Christine und Mizzi seine Gäste sind, wird Herr Fritz von dem Gemahl seiner eigentlichen Geliebten (den der Dichter und der Theaterzettel etwas affektiert nur mit „Ein Herr“ bezeichnen) überrascht, zur Rechenschaft gezogen; ein Duell auf Leben und Tod steht in naher Aussicht. Jetzt überkommt's den jungen Lebemann wie Todesahnung, aber auch in dieser Lage, in der ihm unwillkürlich das liebende hingebende

Geschöpf teurer wird, gönnt er Christine keinen Blick in sein Leben, keinen Hauch von liebendem Vertrauen. Sie fühlt, daß ihr etwas versagt wird, worauf sie ein Recht hätte, daß in seinem Abschied am Schluß des zweiten Aktes etwas Unheildrohendes liegt. Und wie nun im dritten Akte der Zusammenbruch erfolgt, Christine erfährt, daß der Mann, den sie geliebt hat, um einer andern willen in den Tod gegangen ist, daß er begraben ist, ohne daß sie wenigstens den Toten noch einmal gesehen hat, daß zwei Tage verstrichen sind, in denen es Herr Theodor Kaiser nicht einmal der Mühe für wert gefunden hat, sie von der Katastrophe zu benachrichtigen, da wirft sie das Gefühl der Enttäuschung, der schmachvollen Selbstentwürdigung und daneben doch wieder die unbesiegliche Liebe, der verzweifelte Schmerz um den Mann, der ihr alles, dem sie wenig mehr als nichts gewesen ist, völlig darnieder und treibt das arme Mädchen zum Selbstmord. Die Kehrseite der von Herrn Theodor und Fräulein Mizzi gepredigten Lebens- und Liebesphilosophie, die Kehrseite der gutherzigen Schwäche ihres eigenen Vaters, erscheint im Schicksal Christinens grell beleuchtet. Herr Th. Kaiser hat freilich auch gegenüber den furchtbaren Szenen des letzten Aktes nur ein Wort des Vorwurfs an Mizzi: „Das hätten Sie mir ersparen können!" Niemand, der etwas vom Leben unserer Großstädte weiß und gesehen hat, wird die Möglichkeit in Abrede stellen, daß so erschütterndes Leid und so wuchtiger Ernst aus dem Schein unbekümmerter Lebenslust erwachsen können. Doch gibt es hierbei eine ganze Reihe von Wenn und Aber, und die dramatische Verwertung des bedeutenden Motivs leidet darunter, daß der Dichter seine stärksten Wirkungen in der tollen Lust und dem unheimlichen Schluß des lebensvollen ersten Aktes verbraucht, und das Interesse an der Handlung im zweiten und dritten Akt einem ausschließlichen Interesse an der Gestalt der Christine Weiring weichen muß. Auch läßt sich nicht leugnen, daß der Glanz der Lichter, der wirk-

lichen wie der Stimmungslichter im Hauptteil des ersten Aktes, dem Ganzen etwas zweideutig Schillerndes verleiht, daß die vielbewunderte Technik des Stückes stark an französische Muster erinnert. Der Bruch in Stücke, den einzelne Kritiker hervorgehoben haben, entsteht nur dadurch, daß der Verfasser es nicht verstanden hat, von vornherein und schon im ersten Akte die stärkste Teilnahme auf die Gestalt und das besondere Schicksal der armen Christine zu konzentrieren. Unter allen Umständen aber zeugt das Schauspiel von wirklichem Talent, einer entschiedenen Belebungskraft des einzelnen. Was sich Schnitzler an seinem eigenen Motiv, an der Ausgiebigkeit seiner eigenen Erfindung hat entgehen lassen, steht auf einem anderen Blatte; wüchse der zweite und dritte Akt wie der erste, so würden wir in der Tat ein höchst lebensvolles Schauspiel haben und selbst so, wie das Stück nun einmal ist, bleibt es von starker, wenn auch wechselnder Wirkung.

* * *

Franz Nissel: Ein Nachtlager Corvins.

Königl. Schauspielhaus. 21. September. Zum ersten Male.

Der Wiener Dichter Franz Nissel, der vor wenigen Jahren (1893) aus einem kampf- und enttäuschungsreichen Leben schied, scheint nach seinem Tode eine größere Teilnahme und Beachtung zu finden, die das Dasein des Lebenden erhellt, vielleicht die Kraft des Lebenden gestärkt haben würde, wenn sie ihm zu rechter Zeit geworden wäre. Wieder einmal gilt das bittere Distichon Friedrich Hebbels, das er „Nach der Lektüre eines deutschen Dichter-Nekrologs" schrieb:

„Unglückseliges Volk, das deutsche, mit seinen Talenten,
Daß es an keinem besitzt, aber an jedem verliert!"

Unsere Hofbühne gehört zu den wenigen deutschen Theatern, die sich gegenüber Nissel keinen Vorwurf zu machen brauchen. Sie hat nicht erst gewartet, um mit der Aufführung eines seiner Dramen eine Art Ehrenpflicht zu erfüllen, hat seiner Zeit die Dramen „Heinrich der Löwe“ und „Dido“ (wenn wir nicht irren auch das Volksschauspiel Nissels „Die Zauberin am Stein“) aufgeführt und mit der gestrigen Darstellung des historischen Lustspiels „Ein Nachtlager Corvins“ dem Andenken des strebenden Dichters einen weiteren Zoll entrichtet.

Der Dichter nennt sein Stück ein historisches Lustspiel. Ein solches ist es nur in dem Sinne, daß die Handlung in Preßburg, in den Tagen des Matthias Corvinus vor sich geht, daß dieser gepriesenste aller Magyarenkönige selbst der eine Held des Stückes ist, nicht aber in dem Sinne, daß der komische Gehalt, die komische Idee aus Zuständen und Zeitsitten hervorginge. Ein tapferer Held in reifen Jahren, der ein jugendlich schönes Weib gewonnen hat und nun vom Dämon der Eifersucht übel geplagt wird, die Perle vor aller Männer Augen, namentlich aber vor dem Blick des vergötterten, herrlichen jungen Fürsten bergen möchte, den er für Frauenschönheit nur allzu empfänglich weiß, der seine verkleidete Gattin auf eine verborgene Insel schickt und eine unverheiratete junge Schwägerin dem König als sein Gemahl vorstellt, eine heitere Schöne, die auf dies Spiel eingeht, um bei dieser Gelegenheit ihren im Gefolge des Königs befindlichen eigenen Bewerber zu necken und zu prüfen, eine gerade aus des Eifersüchtigen Vorsichtsmaßregeln erwachsende Begegnung des Königs mit der versteckten Schönen, eine plötzliche Leidenschaft für die Unbekannte und danach im Preßburger Schloß allerhand Verwirrung, bis der König den Zusammenhang errät und, seine eigene Wallung großherzig überwindend, nun seinerseits im Spiel den eifersüchtigen Freund straft, — das alles könnte im Kostüm eines modernen Herzogshofes, ja im

phantastischen der übermütigen und frivolen Operette gedacht werden. Daß Nissel Besseres will und gibt, ist bald ersichtlich, und die Doppelmoral der Fabel: „Male nicht den Teufel an die Wand“ und „Spiele nicht mit dem Feuer“ könnte wohl auch in einem völlig heiteren Stück verkörpert erscheinen. Es ist Humor in der Verkettung der Verhältnisse, aber der Dichter, der nach wirklicher Lebensdarstellung und nicht bloß nach einem heiteren Spiel trachtet, hat auf Kosten der komischen Wirkung die ernsten Elemente: den Zorn des Königs über den Trotz des Vasallen, die schier sinnlose Eifersucht Banffys, die Empfindung, die Matthias Corvinus und Etelka Banffy plötzlich anwandelt, den inneren Kampf, den es beiden kostet, von einander zu lassen, selbst die Szenen, mit denen Irma, beim Stelldichein mit Gabor ertappt, dem König das Truggewebe enthüllen muß, so stark beigemischt, alles streift so hat an tragische Konflikte, daß die rechte Heiterkeit nicht aufkommen will. Und die psychologischen Wandlungen des „Nachtlagers“, die wahr und fein empfunden sind, sind nicht überall mit gleichem Glück in Handlung umgesetzt. Das ganze stellt sich als ein Schauspiel dar, dessen tiefer Sinn der romantischen Kostümierung nicht bedurft hätte, und dessen Längen durch plötzlich eintretende Überraschungen nur abgelöst, nicht aufgehoben werden. Gleichwohl ist so viel frische Phantasie, so viel Kraft zu einfacher Gestaltenbildung, so viel ehrliches Ringen zu wirklicher Lösung der gesetzten Aufgabe in dem „Nachtlager Corvins“ vorhanden, daß man nur beklagen kann, daß dem Dichter keine freie und glückliche Entfaltung gegönnt war.

* * *

Friedrich Hebbel: Die Nibelungen.

Erste Abteilung: Der gehörnte Siegfried.
Zweite Abteilung: Siegfrieds Tod.

Königl. Schauspielhaus. 26. September. Neu einstudiert.

Aus Wien schrieb am 9. März 1863, im letzten Jahre seines Lebens, Friedrich Hebbel an den Verfasser dieses Berichts: „Diesmal habe ich Ihnen etwas Erfreuliches mitzuteilen: Die Nibelungen sind hier am 19. d. Mts. über die Bühne gegangen und machen volle Häuser. Die Direktion selbst erklärt sie für ein Zugstück und wundert sich, daß sie sich so geirrt hat, denn sie hatte natürlich höchstens einen succès d'estime erwartet, und sie würde nicht einmal unglücklich gewesen sein, wenn auch dieser ausgeblieben wäre." Im gleichen Herbst, etwa eine Woche vor Hebbels Tode, wurde seine Nibelungentrilogie durch die erste Erteilung des von König und Kaiser Wilhelm I. gestifteten großen Schillerpreises ausgezeichnet, und in den nächsten Jahren nach dem Tode des Dichters erschienen „Die Nibelungen" auf dem Spielplan aller größeren deutschen Bühnen. Schon damals ließ sich unschwer prophezeien, daß dies Hauptwerk Hebbels weder leicht in das klassische Repertoire eingefügt, noch jemals wieder völlig verdrängt und vergessen werden könne. Die „Nibelungen" gehören zu den dramatischen Schöpfungen, bei denen die Kraft der Erfindung und Gestaltung, die innere Macht echten Lebens einzelne Hemmnisse des Stoffes, einzelne Mängel der Ausführung weit überwiegt und überwindet. Dramen wie „Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache" setzen ihrer theatralischen Verkörperung die gleichen Schwierigkeiten entgegen, wie einige von Kleists und Grillparzers großen Dichtungen. Gleichwohl treibt die Erkenntnis, daß in diesen Dramen höchste Aufgaben der Schauspielkunst liegen, ebenso wie die Empfindung für ihren unvergänglichen dichterischen Wert zu

immer erneuter Wiederaufnahme. Und es zeigt sich, daß mit jeder ernstgemeinten, wohlvorbereiteten Darstellung die gewaltige Stoffmasse in rascheren Fluß kommt, das Licht poetischer Welterkenntnis stärker hindurchleuchtet, das individuelle Leben der Gestalten überzeugender hervortritt, der energische Aufbau der dramatischen Dichtung mit ihren großen menschlichen Motiven und Leidenschaften sich klarer, deutlicher von dem mythischen Hintergrunde der Sage abhebt, den Fr. Hebbel für unerläßlich gehalten hat.

Auch Hebbels „Nibelungen" gehören zu den dramatischen Dichtungen, die mit wechselnden Waffen bestritten, seit dreiunddreißig Jahren vermeintlich hundertmal den Todesstoß empfangen haben, ihn auch vermutlich ein weiteres Menschenalter hindurch empfangen werden. Gegen die Heraushebung des dramatischen Kerns des Nibelungenliedes und die neue Beleuchtung, in die Vorgänge, Beziehungen und Charaktere bei der dramatischen Gestaltung gerückt werden mußten, sträubt sich eine falsche Pietät, die keinen Zug der epischen Überlieferung geopfert wissen will. Gegen die Reckengestalten aus dem Jugendalter der Welt und unseres Volkes kämpft die falsche Modernität, der gerade der Dichter der Nibelungen das gewichtige Wort entgegensetzte: „Wem die Gegenwart nicht so alt vorkommt, wie das, was zu Aarons Zeiten in Jerusalem geschehen, und dieses hinwiederum so jung, als ob es sich eben ereignete, der kann im Grunde weder das eine noch das andere darstellen." An der ursprünglichen Energie und bildlichen Kraft des Ausdrucks nimmt die Art Bildung Anstoß, der das Elementare in der Kunst, auch wo es nach der Natur des Stoffes und des dramatischen Konfliktes unerläßlich ist, ein- und allemal verhaßt bleibt. Und doch vermögen alle diese Gegnerschaften und Abneigungen die Wirkung und den lebensvollen Eindruck der Nibelungendramen nicht zu ersticken. Die Gewißheit einer ureigenen dichterischen Kraft, die ihre innerste Anschauung, ihr Emp-

finden aller Höhen und Tiefen des Menschenlebens in Symbole kleidet, und die Erkenntnis, daß Hebbels angeborenes dramatisches Genie in den „Nibelungen“ zur vollen Reife künstlerischer Meisterschaft gediehen ist, rückt die Trilogie in die Reihe unserer unvergänglichsten Dichtungen, und in diesem Sinne hat unsere Hofbühne sich selbst geehrt, indem sie nach längerem Zwischenraum die „Nibelungen“ wieder aufnahm.

Zunächst freilich sind es nur die beiden ersten Abteilungen, das Vorspiel und die Tragödie „Siegfrieds Tod“, die vorgeführt werden, das ganze Werk soll später folgen. Schließen auch die drei letzten Akte von „Siegfrieds Tod“ eine Folge der ergreifendsten dramatischen Wirkungen und der reichsten Einzelschönheiten ein, ja läßt sich unter einem gewissen Gesichtspunkt die große Schlußszene gerade des fünften Aktes von „Siegfrieds Tod“, die Szene an Siegfrieds Sarg, als die mächtigste Höhe des Gesamtwerkes betrachten, so birgt die Einzeldarstellung des ersten und zweiten Teils der Trilogie zwei Klippen. Einmal wird es nicht genug deutlich, daß Hebbel von Haus aus die dramatische Entwickelung und Steigerung der Gesamtdichtung auf den immer wachsenden Gegensatz der beiden hindurchgehenden Gestalten Kriemhilds und Hagens gestellt hat, sodann wirkt das begleitende, gleichsam unterirdische Motiv der Dramenfolge, der Konflikt zwischen heidnischer und christlicher Weltanschauung, eben nur im ganzen. Doch bleibt es ja das Vorrecht großer Dichtungen, daß sie volle und starke Wirkung auch dann hinterlassen, wenn sie selbst nur einen Teil ihres Lebensreichtums offenbaren, und im Grunde muß bei der Vorführung der „Nibelungen“ so gut wie bei der des „Nathan“, „Faust“ oder „Wallenstein“ darauf gezählt werden, daß der Zuschauer mit der Dichtung schon vertraut ist, deren tiefstes Leben erst eine Reihe von Aufführungen erschließen kann. Ganz eigentümlich stellt sich auch in den „Nibelungen“ wiederum die grundlegende

Gewissenhaftigkeit des Dichters dar, die in die ersten Akte ein Element der Schwere bringt und die von innen heraustreibende Kraft des tödlichen Konflikts für den Augenblick bindet. Der Liebesrausch, in dem Siegfried, um Kriemhild zu gewinnen, die ungeheure Schuld auf sich nimmt, Brunhild, die er verschmäht, einem anderen zuzuwerfen, sie zum Kaufpreis herabzuwürdigen, der ihm ein Weib verschafft, ist, wie im vierten Gesang des Nibelungenliedes, so auch im Vorspiel Hebbels zu knapp behandelt. Doch wie sich aus ihm die Schuld entwickelt hat, und Siegfried sie schon im ersten Augenblick seines jungen Liebesglücks über sich drohen fühlt, da ist's, als ob die Kraft Hebbels plötzlich verdreifacht werde, verborgene Quellen springen auf, rauschen zum Strom zusammen, und vom zweiten Akt ist kein Rückhalt, keine Hemmung mehr, die tragische todesahnende Stimmung ergreift uns. Mit dem Recht, das der finstere Hagen erhält, seiner vom ersten Augenblick an gezeigten Abneigung gegen Siegfried Raum zu geben, entwickelt der Dichter auch die wundersame Fülle der echten dramatischen Belebung, die mitten im raschen Vorschreiten der Handlung Zug um Zug der einzelnen Gestalten enthüllt und nur das im Halbdunkel läßt, was wir mehr ahnen als schauen sollen. Die Kühnheit, mit der Hebbel seinen dramatischen Bau aufführt, entbehrt nirgends der Sicherheit, und die Erschütterung, die schon „Siegfrieds Tod" hinterläßt, stammt aus dem Gefühl, daß der Dichter die Fülle des Lebens und den Ernst des Todes in sich selbst trug und ein Recht hatte, ihn zu verkörpern. Wieviel man von dieser Wirkung dem deutschen Sagenstoff zuschreiben will, würde Hebbel selbst vollkommen gleichgültig gewesen sein — die Wandlung der epischen Motive in echt dramatische bleibt eine große künstlerische Tat.

* * *

Friedrich Hebbel: Die Nibelungen.

Dritte Abteilung: Kriemhilds Rache.

Königl. Schauspielhaus. 20. November. Neu einstudiert.

Der dritte Teil von Hebbels „Nibelungen“ ist der poetisch tiefste, eigentümlichste und zugleich der Teil des Gesamtwerkes, in dem das große dramatische Talent des Dichters dem ursprünglichen epischen Stoff gegenüber zur vollen Entfaltung kommt. Der momentane Stillstand der eingehenden tragischen Entwickelung im ersten Akt, wo Kriemhild auf alles andere als auf das Andenken an den geliebten Helden verzichtend, sich scheinbar in ihr herbes Geschick ergeben hat und im Spiel mit Tieren Vergessenheit ihrer Eindrücke von der Menschenwelt sucht, gibt dem Dichter Gelegenheit, die beiden miteinander ringenden Hauptgestalten seines Dramas, Kriemhild und Hagen, in die schärfste Beleuchtung zu rücken. Ihre Umgebungen kennen Siegfrieds Witwe nicht mehr, sie selbst kennt sich bis zum entscheidenden Augenblick dieser riesigen Exposition nicht mehr, nur einer kennt sie: Hagen Tronje, der Mörder Siegfrieds. Ihm erscheint sie nach einem Jahrzehnt unausbleiblich als die Rächerin seines Verbrechens; seinem durchdringenden Blick gilt als Wahnsinn, was die schuldbefleckten und bekümmerten Verwandten einen glücklichen Ausweg nennen: die Werbung des Hunnenkönigs um Kriemhild. Er ist's, der das Ende kommen sieht, sowie sich die tödlich Zertretene aufrichten kann. Er haßt sie nicht, wie er Siegfried gehaßt hat, aber er fürchtet sie:

Zeig mir das Land, wovon kein Weg zurück
In unsres führt, ich will's für sie erobern,
Und ihr den Thron erbau'n, so hoch sie mag:
Nur gebt ihr keine Waffen, muß ich raten,
Wenn sie Euch selbst damit erreichen kann.

Und so tief als dramatisch fruchtbar ist's, daß seine Warnung, seine Furcht, in Kriemhilds halberstarrter Seele

den Rachegedanken entfesseln, daß sie noch einmal, zum letzten Mal, zu ihrem Bruder Gunther um Gerechtigkeit fleht und, als diese versagt wird, Etzel die Hand reicht. In ihrem Sinn ist diese zweite Ehe eine Selbstentweihung, ein ungeheures Opfer, aber der Schatten Siegfrieds hat ein Recht auf Sühne, Hagens Gewissensregung hat ihr den Weg dazu gezeigt, den die Königin festen Fußes beschreitet. Die ganze weitere Entwicklung des mächtigen Dramas ist eine Folge des entscheidenden Entschlusses; Kriemhild nimmt an, daß Markgraf Rüdiger, da er den unbedachten Eid leistet, ihr keinen Dienst zu weigern, und König Etzel den Preis ihrer Hand kennen. Sie kann vom ersten Tag an, wo sie Hunnenkönigin wird, den König wider die Burgunden entzünden, aber das wäre Wohltat und nicht Rache, und so erfolgt die Einladung zu dem verhängnisvollen Fest an Etzels Hofe, das allen den Untergang bringt. Fort und fort stehen sich nur Hagen und Kriemhild gegenüber, Hagen, der den blutigen Ausgang der Festfahrt, den Tod aller, vorausgesehen und prophezeit hat und gerade darum alles tut, was das Ende beschleunigen muß, Kriemhild, an deren Willen und an deren, von Szene zu Szene wachsende Leidenschaft, die ganze Hunnenmacht gebunden erscheint, so daß nur Dietrich von Bern, der christliche Büßer, abseits der ringenden Mächte steht. Das Bewundernswürdige der Tragödie ist die Art, wie Hebbel die Einzelzüge des Liedes für den inneren dramatischen Fortgang, für den immer neuen, immer heftigeren Zusammenstoß zwischen Kriemhild und Hagen verwendet, sind die Seelentiefen, die er mitten im Sturm der wildesten Leidenschaften erschließt. Der Schluß des zweiten, der dritte und vierte Akt sind von einer dramatischen Spannkraft, einem Emporschäumen aller mächtigsten Seelenkräfte erfüllt, die ihresgleichen suchen. Der fünfte Akt, mit seinen allzurasch aneinander gedrängten Kampf- und Vernichtungsszenen, wächst im Grunde über jede theatralische Darstellbarkeit hinaus,

und die epigrammatisch zugespitzten Abschlüsse des Furchtbaren wirken nicht mehr mit der gleichen Gewalt auf die Empfindung und das Verständnis, wie die ersten vier. Immer aber behält die grausige Vernichtung, die sich da vor unseren Augen abspielt, den Charakter der Notwendigkeit, nichts Zufälliges, nichts Willkürliches hat Raum in dieser psychologischen Entwickelung wie im festgefügten Aufbau und der Reichtum poetischer Einzelschönheiten tritt für jeden, der die Tragödie öfter gesehen hat, nach und nach hervor, ohne daß — den fünften Akt ausgenommen — der Gesamteindruck verliert.

* * *

Hermann Sudermann: Morituri.

Königl. Schauspielhaus. 8. Oktober. Zum ersten Male.

Unter dem gemeinsamen und vielverheißenden Titel „Morituri“ (die dem Tode Geweihten) hat H. Sudermann drei einaktige Stücke aneinandergerückt, die, jedes in anderer Weise, die Wirkung des nahen und gewissen Todes, im Schlußstück sogar des bloß vorgegebenen, gespielten Todes auf die Helden der Dramen und deren Umgebungen spiegeln, Empfindungen und Erkenntnisse offenbaren sollen, die nur der Ernst und die Majestät des Todes weckt. Ohne Frage ein dichterischer Gedanke, der in dramatischer Form am glücklichsten und eindringlichsten verkörpert werden kann, der aber den tiefsten Ernst des Lebensgefühls, die reinste Hingabe, die überzeugendste Wärme seitens des Dichters voraussetzt. Schon in dem bloßen Hin- und Herwenden des Grundgedankens, bei dem je eine andere Facette leuchten und schillern soll, verrät sich, daß neben der lebendigen Anschauung, dem inneren poetischen Antriebe ein Element kühler Berechnung, äußerlicher theatralischer Mache an diesen Einaktern mit tätig gewesen ist, daß der Sprung von

der Tragödie zum Satyrspiel, der vom zweiten zum dritten Stück getan wird, ein Kraftstück geistigen Virtuosentums bedeutet und im Handumdrehen die schweren dunkeln Wolken zerstreuen soll, die sich von den ersten Trauerspielen her auf Seelen und Sinne der Zuschauer gesenkt haben. Wenn, mit Ausnahme des zweiten Stückes, weder die volle tragische Erschütterung eintritt, noch das Schlußspiel eine volle Befreiung wirkt, so ist die Ursache davon im Übergewicht der Reflexion, im Übergewicht der bloß äußerlichen Technik, in der fühlbaren Unsicherheit der Lebensanschauung des Dichters, in dem geistreichen Spiel mit wichtigen Problemen, bei denen der volle Einsatz eigenen, inneren Erlebens, tiefer, warmer Mitleidenschaft nicht gemißt werden kann, zu suchen. Wenn Sudermanns letztes Schauspiel „Das Glück im Winkel" einen kräftigen Schritt nach vorwärts, zur höheren Lebenswahrheit bedeutete, und nur in seinem Schluß die überzeugende, jeden Einwand überwältigende Kraft schuldig blieb, so hat er in diesen drei Einaktern wiederum einen bedenklichen Seitenpfad zum interessanten Experiment, zur Probe auf die Nerven eines blasierten, jeder einfachen Empfindung baren Publikums eingeschlagen. Nein, der Dichter, der im Ernst durch den Todesgedanken den goldenen Faden des Lebens ziehen will, der holt anders aus, und der wirkt auch anders als der Verfasser dieser „Todgeweihten".

Das erste Drama „Teja" hat großen historischen Hintergrund: den Untergang der letzten Reste des Ostgotenvolkes unter ihrem letzten auf den Schild gehobenen König Teja in den Heldenkämpfen am Vesuv (552 n. Chr.) Der Entschluß, den Schlachtentod dem drohenden Hungertode vorzuziehen, und der Kampf selbst, den Prokopius mit Zügen aus der Ilias geschildert hat, würde nur eine große epische Szene, kein Drama ergeben. Aber Sudermann läßt just am Tage, wo der Vorsatz unter den Waffen zu sterben unvermeidlich geworden ist, den jungen König mit einer

Jungfrau seines Volkes, Bathilda, sich vermählen und den wilden, im grimmigen Daseinskampfe hart gewordenen Teja in seiner letzten Lebensstunde den Zauber und das innere Glück der Liebe erfahren. Ist schon die Voraussetzung ohne Beimischung eines starken Zusatzes von Willkür und Reflexion nicht möglich, so leidet die dramatische Führung dieser inneren Wandlung an schlimmen Gebrechen. Der Dichter ist in der Welt, die hier erscheinen soll, nicht daheim; die naive Größe, ohne die dergleichen nicht wahrhaftig, nicht glaublich werden kann, ist ihm fremd. Wir tun in seinem „Teja" einen Gang von Hebbel zu Halm. Während die Hungerszenen im Gotenlager und die rauhe Stärke des Gotenfürsten an Bethulien und Holofernes in Hebbels „Judith" gemahnen, scheint in die Liebesszene zwischen Teja und Bathilda das Licht herein, unter dem im „Sohn der Wildnis" Ingomar von der schönen Parthenia gezähmt wird. Das dürfte man gar nicht empfinden, wenn es Sudermann gelänge, uns in die echte tragische Erschütterung hereinzuziehen.

Auf seinem eigensten Boden steht der Dichter im Drama „Fritzchen", in dessen Voraussetzungen ein volles Schauspiel verbraucht ist, und das nur die gewaltsamen Schlußszenen dieses Schauspiels gibt. Erfindung und Atmosphäre des Stückes sind peinlich und drückend, doch nicht ohne Lebenswahrheit; es handelt sich um eine tragische Wendung des Spruches: „Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen". Der Reiterleutnant Fritz v. Drosse, Sohn des Majors a. D. und Rittergutsbesitzers v. Drosse, hat, als er sich in zu großer Jugend mit seiner von ihm geliebten Cousine Agnes verloben wollte, vom Vater die Weisung empfangen, erst auszurasen, erst „etwas zu erleben". Er hat den Rat befolgt, hat was erlebt und ist nun bei einem ehebrecherischen Abenteuer mit einer, hinter der Szene bleibenden Frau v. Lanzki, von deren rüdem Gemahl ertappt, über den Hof hinweg, aus dem Hause hinausgepeitscht

worden! Und jetzt, da er unerwartet in das Elternhaus heimkehrt, um kurzen Abschied zu nehmen, weiß er nicht, ob der Ehrenrat seines Regiments ihm noch einen Zweikampf mit dem Beleidiger zubilligen wird, oder ob er sich selbst eine Kugel durch den Kopf schießen muß. Der Vater preßt ihm das Geständnis dessen was geschehen ist, was kommen muß, ab, der Sohn kann nicht umhin in dies widerstrebend gegebene Geständnis kurze, wider Willen ihm entschlüpfende, darum um so furchtbarere Anklagen gegen die Lebens- und Standesweisheit zu verflechten, die ihm der Vater mit auf den Weg gegeben hat. Der Major sieht mit starrem Entsetzen, welcher Abgrund sich geöffnet hat, er muß in Verzweiflung mit dem verzweifelnden Sohne zugleich das todbringende Duell, in dem sein Sprößling und Stammhalter fallen wird, als eine Erlösung begrüßen. Denn mit ehernem Selbstbewußtsein hat er auf die Frage, ob der Sohn Schweineschlächter in Chicago werden solle, ob er selbst es geworden sein würde, ein wildes „Nein" zur Antwort gegeben, und seine dumpfe Erschütterung, sein Schuld- und Reuegefühl krampft sich bezeichnend in den Zuruf „Haltung!" zusammen, den er Fritz als Segen auf seinen Todesgang mitgibt. Wie der Unselige mit seinem Kameraden v. Hallerpfort davontaumelt, wissen der Vater und Agnes, daß sie ihn nie, nie wiedersehen werden; die eitle, in den stattlichen Jungen, der so frisch, so braun ist, verliebte Mutter wird es am andern Tage noch immer zu früh erfahren. Das Ganze ist furchtbar genug, und doch wird es noch furchtbarer durch die Färbung, die der Dichter den Empfindungen des Sohnes und des Vaters gibt. Als Fritz bei Frau von Lanzki überrascht wurde, war sein Degen nicht zur Hand, sonst hätte er ja den Gatten der schönen Frau, sobald dieser die Hand mit der Reitpeitsche gegen ihn erhob, auf der Stelle niedergestochen. So ist im Grunde die tragische Vernichtung, die über Fritz Drosse hereinbricht, nur ein un-

geheures Mißgeschick, weder Vater noch Sohn kommen zur echten, wahrhaften Schuldempfindung; der Major a. D. wird einige Zeit nach dem Fall seines Jungen im Zweikampf vor allem bedauern, daß er Fritzchen nicht auch den Rat erteilt hat, zu gefährlichen Stelldicheins immer noch einen sechsläufigen Revolver in der Tasche zu tragen. Klar, einfach, von Zweifeln frei ist auch in dieser bürgerlichen Tragödie weder die Erfindung noch die Wirkung, aber sowohl die scharfe, auf guter Beobachtung beruhende Charakteristik des alten v. Drosse, die dramatische Steigerung in dem großen Gespräch zwischen Vater und Sohn, eine Reihe feiner Einzelheiten (neben denen dann freilich wieder bis zum Albernen kleinliche Züge, ohne die es bei der modernen Milieuschilderung nie abzugehen scheint, stehen) lassen „Fritzchen“ denn doch als den besten der drei Einakter erscheinen.

Das in Versen ausgeführte Satyrspiel „Das ewig Männliche“ überträgt das alte Motiv, das schon der wackere Hans Sachs im Fastnachtsspiel „Der tote Mann“ mit Glück gestaltet hat, in ein romantisches Rokoko. Eine kokette Komödienkönigin, die gewohnheitsmäßig alle Männer in sich verliebt macht, (zuletzt, da sie sich von ihrem getreuesten Anbeter, dem Marschall, und dem jungen Maler, den sie dem Tode überliefern wollte, entlarvt sieht, auch mit ihrem Kammerdiener vorlieb nimmt) enthüllt, als der Marschall sich auf den Rat des Malers totstellt, an der Leiche dieses Liebhabers die ganze Nichtigkeit ihres Wesens. Belebt wird die an sich dünne und unnötig schleppende Handlung ganz nach Vorschrift des antiken Satyrdramas durch einen Chor, der „dem zotenhaften, mutwilligen und frechen, zugleich aber feigen Wesen der Satyrn entspricht“. Die Satyrn sind hier ein Hofgesinde, der „Marquis in rosa“, der „Marquis in blaßblau“ und ähnliche Gestalten. Das Ganze entbehrt als Rokokobild und symbolische Handlung zu sehr aller Wahrscheinlichkeit, als übermütiges

Phantasiestück zu sehr der wirklichen Lust, des echten Humors; ein einfaches Motiv wird nicht immer dadurch wirksamer, daß ihm allerhand spitzfindige und unerquickliche Anhängsel gegeben werden.

* * *

Ernst v. Wildenbruch: König Heinrich.

Residenztheater. 7. November. Zum ersten Male.

Der deutsche König und Kaiser Heinrich IV. gehört zu den tragischen Gestalten der Weltgeschichte, die fort und fort die Phantasie der Dichter wieder erfüllen. Vom alten Züricher Bodmer, der schon 1768 den Stoff aufgriff, von Friedrich Rückert, Hans Köster bis zu Jul. Riffert und Ferdinand v. Saar, hat der im Zusammenstoß und Kampf mit der zur Weltherrschaft aufstrebenden Hierarchie zermalmte Kaiser, eine Reihe dramatischer Verkörperungen und die Sympathie der Poeten gefunden, ohne daß es einem gelungen wäre, den großen, weltgeschichtlichen Konflikt, dessen Träger und Vertreter der vierte Heinrich und sein gewaltiger Gegner Hildebrand (Papst Gregor VII.) sind, durchaus in volles, unmittelbar ergreifendes Leben zu verwandeln. In gewaltiger Plastik und Anschaulichkeit heben sich aus den Mönchschroniken des frühen Mittelalters heraus gewisse Ereignisse und düstere Tage des Lebens dieses tiefunglücklichen Herrschers; der natürliche und dramatisch hinreißende Höhepunkt der Heinrich-Tragödie bleiben immer die Vorgänge von Canossa. Der ungeheure weltgeschichtliche Konflikt übt um so unwiderstehlichere Anziehungskraft, als er sich scheinbar in ein paar großen, menschlich ergreifenden Handlungen zusammendrängt. Und doch hat die Geschichte eben nur scheinbar für die Konzentration und Vereinfachung der miteinander ringenden Gegensätze und Mächte gesorgt; der Tragödie von Canossa

ist ein, über die ganze abendländische Welt ausgedehnter, jahrzehntelanger, lauter und stummer Kampf vorangegangen, der Demütigung König Heinrichs ein jahrzehntelanger, verzweifelter Widerstand, ein endloses Auf und Ab von Glück und Unheil, von Sieg und Verrat, von Königstrotz und Priesterhochmut, bis zur letzten Katastrophe, gefolgt. Nicht leicht fordert ein zweiter Stoff so unbedingt, so wiederholt die Kühnheit des großen Dichters, der das Wesentliche fest ergreift, das Unwesentliche hinter sich wirft, dem tausend schwankende Züge und fließende Farben zum klaren Bild werden, der mit wenigen Gestalten und Szenen eine Weltbreite und ein ganzes Menschenalter spiegelt. Der Überreichtum des Stoffes warnt vor jedem überflüssigen Zug, jedem unnützen Wort — und doch soll, ja muß alles einzelne menschlich warm ergreifen, muß die Macht des beseelten Wortes unsere Seelen in Schwingung setzen. Leicht hat es der Dichter nicht, der hier mehr als ein politisch-rhetorisches Exerzitium und mehr als eine bunte theatralische Haupt- und Staatsaktion geben will.

Es darf Ernst v. Wildenbruchs Dichtung unbedingt zugestanden werden, daß sie das Hauptersordernis der kühnen Gedrängtheit von vornherein im Auge hat. Schon das Vorspiel „Kind Heinrich“, so wenig es zu vollem, hinreißenden Leben gedeiht, (weil es in Wahrheit ein ganzes Schauspiel für sich sein würde, die Kindheitsschicksale des Königsknaben zu dramatisieren, um den eine bestehende und eine neu emporstrebende Weltanschauung stritten) sucht doch in einem Vorgang die widerspruchsvollen Dinge und Kräfte zusammenzufassen, die auf die unselige Jugend des Königs eingewirkt haben: die frühe Verwaisung, die kirchlich fromme, lieblose Kälte der Mutter, den Sachsenhaß gegen das fränkische Herrschergeschlecht, den harten Druck und Zwang gegen raschwallendes Blut und angeborenen Königssinn. Wir sehen zwar nicht, was der Knabe, der Jüngling unter dem Einfluß so unholder Gestirne

werden muß, aber wir ahnen es. — Ganz energisch, machtvoll und überwältigend setzt dann in einer großen, rasch weiterschreitenden, im engen Rahmen reich bewegten Handlung der erste Akt ein, der (wie schon in anderen Dichtungen Wildenbruchs, im „Fürsten von Verona", in den „Quitzows", im „Neuen Gebot", im „Christoph Marlow") der einheitlichste, gewaltigste und wirksamste des ganzen Dramas bleibt. Die Phantasie des Dichters gibt auch hier wieder in der ersten Anlage mehr aus, als sich für die Ökonomie des Ganzen heilsam erweist. Die Mannigfaltigkeit der szenischen Wirkung, die Kunst, den Zuschauer in medias res zu versetzen, das ergreifende Anschlagen der Töne, die das Werk durchhallen sollen, wirken auch im ersten Akt des „König Heinrich" am stärksten. Groß gedacht ist weiterhin die Gegenüberstellung des gewaltigen Papstes, die mit dem zweiten Akt anhebt — aber die breite und stellenweis geradezu schleppende Ausmalung der weltüberschauenden Größe der geistig-geistlichen Herrschernatur Gregors, die theatralische Entfaltung des mittelalterlichen Kirchenpompes läßt den Lebensatem des Dramas stocken und zwingt dann zu Sprüngen, die der phantasievollsten Empfänglichkeit zu weit sind. Zwischen dem Bannfluch, den Hildebrand-Gregor über König Heinrich ausspricht, und dem deutschen Weihnachtsfeste, an dem der Verlassene und Gedemütigte von seinem Weibe und von der tiefen Erschütterung seiner schuldbewußten Seele zum Gang nach Canossa gedrängt wird, liegt ein Stück Leben, das wir im Drama sehen müßten: die Wirkung des Bannes auf König Heinrichs Volk, der Abfall der Fürsten, das Verzagen der Massen, das Versagen des Gehorsams, die tiefe Zerrüttung der Gemüter, die verhängnisvollen Wirkungen unüberwindlicher, mit der Muttermilch eingesogener Gefühle und Vorurteile. Erst im Gegensatz zu dieser erschütternden Niederlage des Königs, die nicht bloß angedeutet, die geschaut, die miterlebt werden müßte, würde die Weihnachts-

szene am verödeten Herd Heinrichs zu ihrer Wirkung gelangen, jetzt soll sie zuviel motivieren und bewirken. Mit dem dritten in Canossa spielenden Akt nimmt das Drama einen neuen Aufschwung, nicht sowohl in den breiten Verhandlungen des Papstes mit dem Abt von Clugny und den rebellischen deutschen Fürsten, die Rudolf von Schwaben zum Gegenkönig von des Papstes Gnaden machen wollen, als in der großen Szene, wo die beiden Gegner endlich aufeinander treffen und die Unversöhnbarkeit ihrer beiderseitigen Ansprüche und Naturen blitzartig mächtig hervortritt. Und vom dritten zum vierten Akt gilt's abermals einen Sprung; wir sind in Rom. König Heinrich, der schon in Canossa, als er das Büßerhemd abwirft, die volle Macht und Wucht seines Königsgefühls wiedergefunden hat, ist mit dem deutschen Heere und dem von ihm gesetzten Gegenpapst Wibert von Ravenna in die ewige Stadt eingedrungen, um sich die Kaiserkrone zu erzwingen; der sterbende Papst setzt seine letzte Kraft daran, sie zu versagen — noch einmal prallen die beiden Gegner aufeinander, und war es in Canossa der König, so ist's diesmal der Papst, der erliegt, aber im Erliegen sich noch zu fester Hoffnung emporrafft. Um den verlassenen, sterbenden Gregor braust von draußen das Jauchzen des deutschen Heeres, des römischen Volkes, das den Kaiser Heinrich feiert, und doch fühlt man, daß es ein Scheinsieg ist, den der Kaiser davongetragen — neue erbarmungslose Kämpfe verkündend, atmet Gregor seine unbeugsame Seele aus.

Es sind die alten Vorzüge, die alten Mängel der Wildenbruchschen dramatischen Muse, die uns aus „König Heinrich" anschauen, es ist das alte Übergewicht der theatralischen Phantasie, der Situationskunst über das Bedürfnis einer völlig folgerichtigen, mit unwiderstehlicher Gewalt zum Ziele drängenden, echt dramatischen Entwickelung. Der Schwung einer mächtigen weltgeschichtlichen An-

schauung, die Sehnsucht nach der Fülle großen Lebens, die wir in „König Heinrich“ mit gebührender Bewunderung erkennen, das echte leidenschaftliche Pathos, das die bedeutendsten Szenen erfüllt, sie schlössen doch wahrlich die eherne tragische Konsequenz des Aufbaues, die klare Motivierung und die tiefere Charakteristik nicht aus. Wir sehen in „König Heinrich“ nur einen Fortschritt zur letzteren in der Gestalt des Papstes Gregor, wir spüren den Ansatz dazu in den besten Momenten König Heinrichs, sonst aber, bei der Überzahl der mitwirkenden Figuren, noch mehr bloße, zur Belebung der Szene bestimmte, nicht zu Charakteren gerundete Umrisse von Gestalten, als in anderen Schauspielen des Dichters. Auffallend in einem Zeitalter, in dem die Enträtselung der weiblichen Psyche die Hauptaufgabe so vieler Dramatiker zu bilden scheint, ist die Unbedeutendheit der weiblichen Gestalten. Auf alle Fälle ist „König Heinrich“, der noch auf eine dramatische Fortsetzung hinweist, kein Drama, über das leichthin abgesprochen werden darf.

* * *

Ludwig Fulda: Der Sohn des Kalifen.

Königl. Schauspielhaus. 26. November. Zum ersten Male.

Beinahe sollte man glauben, in die Tage Tiecks und Oehlenschlägers zurückversetzt zu sein. Aladins Wunderlampe ist neu angesteckt, die Palmen und die Minarets von Bagdad wehen und schimmern wieder über der Bühne und wie aus dem „Aufzug der Romanze“ klingt es uns abermals entgegen:

Jenseits allem, was du denkest,
Fühlest, hörest oder schauest,
Liegen, die du erst verließest,
Deine vaterländ'schen Auen!

Sieht man freilich genauer zu, so stellt sich alsbald heraus, daß die Neuromantik der dramatisierten Märchen,

der Verslustspiele, die auf unseren Brettern den schnoddrigen Schwank und die sinnlose Posse des letzten Jahrzehnts verdrängen möchten, durch alle Fegefeuer der modernen Tendenzen und des Pessimismus hindurchgegangen ist, und hinter ihrer kindlichen Maske ein gar altkluges Auge deutlich hervorschaut. Um es kurz zu sagen: es wird nachgerade bedenklich, daß die äußersten Pole dramatischer Dichtung, die rohe Karikatur des platten Alltags auf der einen, die symbolische Handlung in konventionell-idealer Hülle auf der anderen Seite, bebaut werden, während dazwischen das ganze große Gebiet des lebenschildernden, die echte Komik der menschlichen Torheiten und Widersprüche verkörpernden Lustspiels so gut wie brach liegt. Doch Fuldas neues Märchen will ja auch nicht, wie es „Der Talisman" war, ein Lustspiel sein, in dem hell gelacht und heiter gelächelt werden kann, sondern ein Drama mit ein paar komischen Szenen und einem tiefernsten Grundgedanken: die Bekehrung der mitleids-, der erbarmungslosen Natur, des harten Übermenschen durch eigenes Leid und eigene Schmerzen zum Mitleid und zur opferfähigen Liebe, die Überwindung Nietzsches durch Schopenhauer, wie ein Kritiker spottend gesagt hat. In Wahrheit braucht ja dieser Gedanke nicht aus der neuesten Philosophie in den Rahmen von Tausend und einer Nacht hineingetragen zu werden; die Lehre des Buddha ist älter als die Kalifenherrlichkeit von Bagdad; wenn nur sonst die dramatische Gestaltung der Idee lebensvoll überzeugend, hinreißend erfolgt wäre. Man muß dem Dichter einräumen, daß die Verkörperung seines Motivs im Gewande des Märchens leichter zu bewirken war, als in einer Erfindung, die auf dem Boden unseres Lebens, unserer Sitten und Zustände spielte; verdienstvoller und eindringlicher wäre die letztere in dem Maße gewesen, als sie schwerer auszuführen ist.

Die Beseitigung von allem Beiwerk realistischer Sittenschilderung, das Zurücktreten auf den Boden einfachster,

ursprünglichster Empfindung scheint dem Dichter volle Freiheit zu geben; die überlieferten Typen des orientalischen Märchens vom Kalifen bis zum Sklaven erlauben die willkürlichste Gegenüberstellung und Zusammenfügung, die phantasievollste Situationskunst; die Kostümpracht kommt der letzteren ohnehin zu Hilfe. Fulda hätte von dieser Freiheit durch eine reich gegliederte aber rasch verlaufende, die Charakteristik und Empfindung im knappen Vers schlagend und nachdrücklich aussprechende Handlung wirkungsvolleren Gebrauch machen können, als er es getan hat. Die Anlage seines Märchendramas „Der Sohn des Kalifen" ist nicht ohne tieferen Sinn, durch das Ganze geht ein Zug feinerer Anmut; in manchen Szenen, namentlich vom dritten Akt an, zeigt sich die Fähigkeit, im Einzelzug der Charakteristik wie im poetischen Bild ein tieferes Seelenleben zu offenbaren. Aber den alten Gefahren des Verslustspiels: die Situationen unnötig zu verbreitern, das lebendige, doch den Fuß nicht vorwärtssetzende Spiel des Verses mit dem lebendigen, rasch vorschreitenden Spiel der dramatischen Handlung zu verwechseln, das matte und flach Alltägliche durch den Klang des Reimes veredeln zu wollen, ist „Der Sohn des Kalifen" nicht entgangen. Um die Hälfte kürzer, würde er um das doppelte wertvoller und wirksamer sein. Natürlich meinen wir nicht, daß das Stück, wie es nun liegt, zur Hälfte gestrichen werden könnte; die größere Knappheit, der schnellere Wechsel, die glücklichere Steigerung müßten eben vom Dichter selbst in der Ausführung seiner Idee, in der Verknüpfung des Ganzen erreicht sein; ohne alle Schwierigkeiten wäre, was in diesen vier Akten geschieht, in drei Akten erschöpfend und klar zu verlebendigen gewesen. Kein Vorzug, den Erfindung und Charakteristik haben, würde dabei mangeln, der matte, schleppende Gang großer Partien des Stückes, der gelegentliche Stillstand der äußeren und inneren Handlung unter dem Anhauch allzu wohlgefälliger Betrachtung ver-

mieden worden sein. Das Theater hat am „Sohn des Kalifen" ein spielbares und das Publikum flüchtig fesselndes Stück, aber schwerlich eine bleibende Bereicherung erhalten.

* * *

Karl Gutzkow: Uriel Acosta.

Königl. Schauspielhaus. 12. Dezember. Neu einstudiert.

Wenn vor fünfzig Jahren dies Werk vom heißesten Odem einer kampfreichen Zeit durchhaucht erschien, wenn damals die Schwingungen leidenschaftlicher Tageskämpfe in seiner scheinbaren historischen Objektivität nachzitterten und den großen Erfolg von vornherein verbürgten, so ist diese Wirkung dem „Uriel Acosta" längst entzogen. Hat die Tragödie sich trotzdem weit über die Zeit, wo sie als unmittelbarer Spiegel augenblicklicher Stimmungen, Forderungen und Ideale galt, auf den Brettern behauptet, hat sie, der erbarmungslosesten, reichlich geübten Kritik trotzend, eine geheime und, wie viele wollen, unerklärliche Dauerkraft bewährt, so muß sie eben Eigenschaften und Vorzüge besitzen, die ihr diese Ausnahmsstellung unter Gutzkows zahlreichen Tragödien gesichert haben.

Im Grunde ist es nicht schwer zu sehen, worauf die stärkere Widerstandsfähigkeit gerade dieses Werkes beruht hat. Soweit es ein Tendenzstück ist, zeigt es sich von einer Tendenz erfüllt, die im Laufe der Jahrzehnte nicht völlig verblassen konnte, weil der verkörperte Konflikt zwischen dem Drang nach einem rücksichtslosen Bekenntnis der Wahrheit oder vielmehr des vom einzelnen für Wahrheit Gehaltenen, und zwischen der Macht der Überlieferung, der Pietät und der Umgebungen, in einer oder der anderen Form sich beständig erneuern muß. Soweit der Aufbau des Stückes in Frage kommt, erweist sich, daß zwar unzweifelhaft Gutzkow sich der szenisch-konstruktiven Weise der Franzosen

stark angenähert hat (er selbst gab zu, daß die „Eindrücke des Spiels einer Rachel, eines Ligier, Beauvallet, Frédéric Lemaître zum Ton und zur Haltung des Werkes beitrugen"), daß aber offenbar diese Weise in einzelnen Fällen eine erhaltende Kraft besitzt und bewährt. Soweit auch ein dramatisches Werk von der Wärme, mit der der Dichter seinen Stoff empfängt und austrägt, von dem subjektiven Leben, mit dem er ihn zu erfüllen vermag, abhängt, soweit kam es „Uriel Acosta" zu gute, daß Gutzkow, der sonst von Stoff zu Stoff und von Problem zu Problem hastende Autor, diesen Stoff, das Geschick des Amsterdamer jüdischen Denkers Acosta, nachweisbar über ein Jahrzehnt hindurch in der Phantasie und der Seele getragen hatte. Dreizehn Jahre lagen zwischen der 1833 geschriebenen Novelle „Der Sadducäer von Amsterdam" und dem 1846 vollendeten „Uriel Acosta". Ein sonst bei diesem Dichter selten wirksames Element des Unbewußten spielte in die Tragödie herein; der Widerstreit zwischen den Antrieben einer scharf polemischen Natur und einem weichen, nahezu sentimentalen Glückverlangen in der Seele Gutzkows lieh der Tragödie einen Reiz und Schmelz des Rührenden, der selten ohne Wirkung bleibt. Einfacher, natürlicher, als in anderen Zeitdramen Gutzkows, mit tieferem Blick dafür, wo innere Gegensätze der Empfindung und der Menschennatur überhaupt sich in äußerliche, dramatische Konflikte wandeln, setzt die Acostatragödie ein; selbst ihre Grundschwäche, daß der Denker Acosta sein Denken minder als eine Mission, denn als ein Märtyrertum empfindet, sichert ihr, eben weil diese Schwäche, mutatis mutandis, die Schwäche von vielen Tausenden ist, bleibende Sympathien. Kommt hinzu, daß in „Uriel Acosta" mindestens fünf eigenartige, von den gewöhnlichen Rollentypen stark abweichende und doch leicht zu charakterisierende und wirksam zu spielende Rollen vorhanden sind, daß ein gewisser malerisch-farbiger Hintergrund der Tragödie durch das Leben der portugiesischen

Judengemeinde in Holland gegeben ist, so wird es ganz klar, warum sich dies Trauerspiel ein halbes Jahrhundert hindurch behauptet hat. Und für das Urteil über den Dichter fällt es immerhin schwer ins Gewicht, daß sein Werk trotz aller so leicht erkennbaren und seit vier Jahrzehnten schärfer als nötig betonten Mängel, drei Folgen von Theaterbesuchern zu ergreifen und zu fesseln vermochte.

Gutzkow, der nicht leicht einen Mangel seiner Dramen einräumte, beharrte darauf, daß Uriel Acosta ein Held der Konsequenz, daß seine Inkonsequenz nur eine scheinbare sei, daß nur die tiefste, sittlich berechtigte Mitleidenschaft des Gemüts für die Sache der Ahasverossöhne, seine Konsequenz beirre. Er mochte recht haben, daß Acostas Gemütsorganisation keinem Juden und überhaupt keinem unverständlich geblieben sei, dem sich das Wort erprobte: „das Wesen unsres Volkes ist die Familie“. Aber er vermochte doch niemand zu überreden, daß, nachdem Acosta dem Familienprinzip seines Volkes das ungeheure Opfer seines Widerrufs gebracht hat, und dies Opfer nach allen Richtungen hin überflüssig geworden ist, der Selbstmord des Denkers, der einfach Resultat seiner Enttäuschung, nicht seiner Überzeugungstreue großen Stils ist, eine tiefere Bedeutung habe. Beinahe möchte man sagen, das wäre Überzeugungstreue großen Stils, wenn Acosta nach allem Erlebten sein Werk wieder aufzunehmen, wenn er dem doppelten Vorurteile, das nunmehr gegen ihn steht, zu trotzen wüßte. Doch ist es müßig über diesen vielerörterten Punkt weiter zu streiten; ist Acosta kein Held, der uns auf die höchste Höhe des Opfermutes trägt, so weckt er doch einen minder vornehmen Anteil an seinem Wollen und seinem unseligen Geschick. Das poetische Verdienst des Werkes hat wenigstens so viel Anteil an der dauernden Wirkung, als die Bühnenüberlieferung, die im „Acosta“ das szenische Geschick und die wundervollen „Abgänge“ schätzt und — überschätzt.

* * *

1897.

Hermann Faber: Ewige Liebe.

Königl. Schauspielhaus. 13. Januar. Uraufführung.

Der Name des Verfassers begegnet uns auf der Bühne zum erstenmal, und die Anlage und Eigenart seines gestern aufgeführten Schauspiels legt die Vermutung nahe, daß Hermann Faber vom Roman und der Novelle her zum Drama kommt, daß er, wie eine ganze Reihe jüngerer Autoren, die Wirkungen einer breiten und ausgeführten Sittenschilderung mit der Entwickelung, Steigerung und Lösung eines dramatischen Konflikts zu verbinden trachtet. Tatsächlich ist es viel weniger der peinliche und teilweise häßliche Konflikt selbst, der an dem neuen Schauspiel interessiert, als die zum Teil höchst lebendige Situationsschilderung, die über die durchaus mangelhafte Führung der Handlung und die empfindliche Disproportion der einzelnen Teile von „Ewige Liebe“ hinweghilft.

Der Titel „Ewige Liebe“ muß ironisch betont werden. Ein junger, poetisch angehauchter Philolog Walter Schubart hat als Gießener Student sich mit einem jungen Mädchen Martha Dornach verlobt, die als bescheidenes, wenn auch liebenswürdiges Mauerblümchen sieben lange Jahre auf ihn gewartet hat. Bei Beginn des Schauspiels steht Walter endlich vor dem ersehnten Oberlehrer, ist aber inzwischen ein anderer geworden, hat erfahren, was die „ewige Liebe“ seiner Studentenlieder zu bedeuten hat, hat eine leidenschaftliche Liebe für die anmutige und lebensprühende junge Geigerin Clara Spohr, die Schülerin des knorrigen aber vorzüglichen Meisters Friedrich Führing, gefaßt und zermartert sich nun an dem uralten und immer neuen Zwiespalt seiner innerlich hohlgewordenen Verpflichtung und seines heißen und wahren Gefühls. Er will Abschied

nehmen, findet aber, der bestrickenden Liebenswürdigkeit und der unverhohlenen Liebe Claras gegenüber, nicht die Kraft dazu, lebt im Taumel eines bittersüßen Glücks ein paar weitere Wochen dahin, ringt mit dem Entschluß, der Braut die Wahrheit zu gestehen, bis Martha mit Schwester und Schwager just am ersten glorreichen Konzertabend Clara Spohrs aus ihrer Kleinstadt nach der Großstadt kommt, in der die Handlung vor sich geht. Die Begegnung mit der Braut wirft den Schwankenden in alle Zweifel zurück; der Ekel vor der verächtlichen Philistermoral seines Schwagers, des Fabrikanten Albert Renninger, bewirkt dennoch kein offenes Geständnis; erst der weibliche Instinkt der armen Martha errät das in der Luft schwebende Unheil und zwingt in einer erschütternden Szene gegen den Schluß des zweiten Aktes Herrn Walter Schubart die Wahrheit ab. In aufflammendem Haß gegen die Nebenbuhlerin, die ihr Glück zertreten hat, weigert Martha Dornach sich, den Verlobten frei zu geben. Dieser ist entschlossen sich frei zu machen, muß aber schon nach dem gewaltigen Triumph, den die junge Künstlerin inzwischen gefeiert hat, erfahren, daß Clara Spohr etwas anderes, ganz anderes will, als schlechthin an die Stelle der verlassenen Martha zu treten. Im dritten Akt, nach einer langen Folge bis zum Stillosen lustspielhafter Szenen im Zimmer des alten Führing, treffen zuerst die beiden Mädchen aufeinander. Die arme Martha räumt vor der jugendlichen Künstlerin das Feld, Clara aber, deren ganzes Wesen jetzt nach Triumphen, nach Reisen, nach freiem Lebensgenuß lechzt, schickt ihren alten Meister ab, um den Vertrag mit einem amerikanischen Impresario zu unterzeichnen; von dem hereinstürmenden Walter fordert sie, daß er ihr auf ihren Künstlerzügen folgen soll, und als Walter dies verweigert, sie als seine Frau an sich reißen will und wieder von ewiger Liebe spricht, da ist ihr klar, daß sie sich vom Geliebten trennen muß. Mit der herben Wahrheit ihrer Natur er-

innert sie ihn daran, daß er ehedem auch Martha „ewige Liebe“ gelobt hat, reißt sich von ihm los und nimmt Abschied der freilich besser vor vier oder sechs Wochen genommen worden wäre. Walter bleibt zurück, liebelos, glücklos, aber — so will's doch der Verfasser angesehen wissen? — sich selbst wiedergegeben. Oder soll die Losreißung Claras die Nemesis für den Treubruch an der ersten Braut sein? Dazu ist die alltägliche Pflichtehe in Albert und Agathe Renninger zu bitter und erbarmungslos parodiert worden! Das ganze Schauspiel leidet an einer wunderlichen Mischung von echter Lebenswahrheit und traumhafter Unwirklichkeit. Die Gegensätze sind, wie in fast allen modernen Schauspielen zum Teil falsch und willkürlich gesetzt; weder ist die Ehe Renningers und seiner resignierten Frau die Ehe überhaupt, noch entspricht es dem gewöhnlichen Verlauf der Dinge, daß eine gute Künstlerin, dazu die Schülerin just dieses Meisters, mit einem einzigen Schlag auf die Höhe der Weltgeltung gehoben wird. Doch dies nur nebenbei. Daß „Ewige Liebe“ nur die Darlegung des Konflikts, keine wirkliche Lösung desselben enthält, daß der Verfasser mit unerlaubter Freiheit seine Gestalten bald in den Vorder- bald in den Hintergrund schiebt, wie er es für die augenblickliche Wirkung seiner Szene braucht, daß die Chargefigur des alten Geigers Führing einen viel zu breiten Raum beansprucht, daß neben feinen Zügen der Charakteristik der abgebrauchte Bühneneffekt eine Rolle spielt, daß uns Faber mit einer ganzen Reihe von Fragezeichen entläßt, ist eben modern, aber nicht löblich. Uninteressant ist das Schauspiel „Ewige Liebe“ nicht; unter den vielen Anläufen zu einem gesellschaftlichen Schauspiel aus der Gegenwart stellt es doch wieder nur einen halbgelungenes dar, weil ihm die innere Überzeugungskraft fehlt.

* * *

Edmond Rostand: Die Romantischen.

Deutsch von Ludwig Fulda.

Königl. Schauspielhaus. 28. Januar. Zum ersten Male.

Das französische Verslustspiel „Die Romantischen“ von Edmond Rostand, das ein uraltes Thema neu zu verkörpern sucht, könnte zuvörderst Anlaß zu einer eingehenden literarischen Studie geben. Das Motiv und eine Reihe von Einzelheiten zeigen eine so überraschende Ähnlichkeit mit dem 1843 gedichteten Lustspiel Otto Ludwigs „Hanns Frei“, daß ich auf den Gedanken einer Benutzung des Ludwigschen sehr lebensvollen, nur zu breiten Stückes durch Rostand kommen würde, wüßte ich nicht am besten, daß Ludwigs Lustspiel erst achtundvierzig Jahre nach seiner Entstehung in der von Erich Schmidt und mir 1891 herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Otto Ludwigs veröffentlicht worden ist. So liegt's nahe, an eine gemeinsame Quelle beider Stücke zu denken; eine solche kann, sie braucht aber nicht vorhanden zu sein, weil die bloße Anregung eines halben Dutzends spanischer Stücke bei dem deutschen und, ein halb Jahrhundert später, bei dem französischen Dichter genügt haben dürfte, eine mannigfach verwandte und doch auch wieder mannigfach verschiedene Erfindung zu zeitigen. Das aber ist charakteristisch für unsere Literatur- und Bühnenzustände, daß nach Ludwigs unendlich bewegterem, frischerem, liebenswürdigerem Lustspiel kein Hahn gekräht hat, und daß das Werk des Jungfranzosen, das mit dem Ludwigschen alle Mängel zu großer Symmetrie des Aufbaus und zu breiten Ausspinnens teilt, mit einer Beflissenheit aufgegriffen, übertragen, gepriesen, einstudiert, aufgeführt wird, als hätten wir nicht entfernt etwas Derartiges aufzuweisen. Es fehlt Rostands Lustspiel namentlich in den ersten beiden Akten nicht an einer Reihe hübscher und überraschender Szenen, aber je länger, um so mehr wandeln sich die Ge-

stalten in Marionetten, in Typen der Maskenkomödie, je länger, je mehr verläßt sich der Dichter auf die Wirkung der einbezogenen possenhaften Elemente, die doch gegen den Schluß ganz wirkungslos werden, während der Widerspruch der derb unwahrscheinlichen Handlung und der spielenden, klingenden Verse immer stärker hervortritt. Während Otto Ludwigs „Hans Frei" durch das Kostüm des Reformationsjahrhunderts einen Zug naiver Wirklichkeit erhält, die bewegende Gestalt des wackeren Landsknechtshauptmanns Hans Frei echt deutschen Charakters ist, wandelt Rostand mit dem Rokokokostüm und der Figur des komödiantischen Fechtmeisters Straforel die realistische Wirkung durchaus in eine theatralisch-phantastische. Die vermeintliche geistige Überlegenheit, die dieser Parnassien zur Schau trägt, ist eitel Schein und Schaum. Die Übertragung Fuldas ist gewandt und lebendig; die vom Original gerühmte blitzende Zierlichkeit der Form läßt sie nur stellenweis erkennen.

* * *

Otto Ludwig: Die Makkabäer.

Königl. Schauspielhaus. 27. Februar. Neu einstudiert.

In der letzten Gestaltung seiner Makkabäertragödie von 1852 hat Otto Ludwig die reinste Kraft seiner poetischen Anschauung, den ursprünglichen Tiefblick für die Menschennatur, die volle Energie des geborenen Dramatikers für Entfaltung großer, unablässig wachsender Handlung und für Verkörperung gewaltiger Gegensätze, den höchsten Schwung des einfach natürlichen Ausdruckes an den Tag gelegt. Der alttestamentarische Stoff stellte sich dem poetischen Auge Ludwigs als Familientragödie innerhalb der großen Volkstragödie dar; im Hause des Matthatias spiegeln sich die

Geschicke des Volkes Israel, und in diesem Sinne schwebte dem Dichter jenseits der wechselnd in den Vordergrund tretenden heroischen Gestalten der Mutter und des Sohnes, Leas und Judahs, eine höhere gedankliche Einheit vor. Bleibt es unleugbar, daß der Wechsel des Lichts, das zuerst voll auf Judah ruht, um danach über die Kämpfe, die Leiden und den Sieg der Makkabäermutter hinzufluten, den ungeteilten Eindruck der Dichtung gefährdet, so erscheint doch dieser Wechsel in so natürlichen Übergängen, so bleibt der die Doppelhandlung belebende Odem des Gefühls so heiß, daß bei guter Wiedergabe des Ganzen keine Stockung eintritt und die Teilnahme nicht einen Augenblick erlahmen kann. Die innere Gewalt der Tragödie beruht vor allem auf dem genialen Instinkt ihres Dichters für die einfachsten Verhältnisse und deren selten geahnte, reiche Mannigfaltigkeit, die aus dem Leben des Hauses in das historische Leben hinüberwächst. Die großen geschichtlichen Vorgänge, die Erhebung eines gottgläubigen, kleinen Volkes gegen heidnische Fremdherrschaft und Übermacht, ihre Hemmnisse und ihr Sieg erstehen in den Makkabäern auf die natürlichste Weise vor unseren Augen. Charakterzüge, Stimmungen, Leidenschaften und Konflikte spannen zu gleicher Zeit unsere Phantasie und greifen ans Herz; mit einem Worte: es ist die Schöpfung eines Dichters, dem die stolzeste geschichtliche Handlung nicht Schall und Rauch, noch Farbe und Bild bleibt, der nicht rastet, als bis er die Züge der allwirkenden Natur in ihr erkannt, ergründet und erfaßt hat. Daß auch dann noch die charakteristischen Schatten mit dem eigensten Blute des Dichters getränkt werden müssen, wußte Ludwig in all seiner stolzen und männlichen Sachlichkeit wohl, und der Zauber, der dem subjektivsten Kern eines großen Werkes entströmt, ruht in den „Makkabäern“ in den Gestalten Judahs und Naëmis.

Man kann zugeben, daß diesem Trauerspiel das gleiche Element zu Hilfe kommt, wie Hebbels „Nibelungen“: die

geheime Mitwirkung einer stofflichen Überlieferung. Von der Volksschule und seiner Bibel her kennt der einzelne die Geschichte des heldenmütigen Makkabäerhauses, wie er den Drachenkampf und den Tod des hörnenen Siegfried kennt. Das ist viel und nichts, je nachdem der Dichter ist, der darauf baut; der Vergleich von Raupachs Kriemhild mit Hebbels Kriemhild, von Zacharias Werners Mutter der Makkabäer mit Otto Ludwigs Lea, erhellt diese Seite der Sache vollkommen. Erst indem sie auf der Bühne vor Augen treten, läßt sich ganz klar erkennen, welche Künstlerarbeit an den epischen Überlieferungen getan ist, die zur Makkabäertragödie umgewandelt sind. Diese Beseelung der zahlreichen Gestalten, diese Fülle von hundert schildernden Einzelheiten, die doch immer in Züge der voranschreitenden Handlung verwandelt sind, diese straffe Verknüpfung der auseinanderstrebenden Naturen und Zwecke in den mächtigen Situationen, dieser stolze, völlig organische Wuchs der ganzen Dichtung müssen über alle Zweifel, die einzelnes erwecken kann, hinwegreißen; hier gilt eben die alte Weisheit, daß das natürliche Schwergewicht großangelegter Schöpfungen auf der Wage der Kritik nicht gemindert wird. Nur muß es Edelmetall sein, um das es sich handelt, Alumin, noch so blank und blitzend, wiegt nichts.

Der Stoff und der Aufbau des Ludwigschen Trauerspieles schließt eine große Personenzahl, die unmittelbare Einbeziehung und Mitwirkung der Massen ein. Umfassender und kühner, als selbst Schiller im „Tell“ und vor allem im Fragment und Entwurf seines „Demetrius“ diese Mitwirkung aufgeboten, doch in natürlicher Weiterführung des Weges, den er gebahnt und eingeschlagen hat, läßt Ludwig das Volk von Modin, die Heerscharen des Judah, die Einwohner von Jerusalem an der Fortentwicklung der Handlung teilnehmen; vom bewegten Hintergrund der Massen heben sich die Gestalten des

Matthatias, des Judah, des Eleazar, der Lea und Naëmis leuchtend ab, während eine Reihe anderer scharf umrissener Personen gleichsam nur Teile, nur Sprecher dieser Massen sind.

* * *

Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman.

Königl. Schauspielhaus. 12. März. Zum ersten Male.

Als der korsische Welteroberer auf St. Helena als Gefangener Europas weilte, pflegte er im Kreise der wenigen und letzten Getreuen mit Vorliebe zu erzählen, welch bitteres Unrecht ihm Völker und Fürsten angetan, um welches tausendjährige Reich der Liebe, des Friedens, des allgemeinen Wohlergehens sie sich durch die Verschwörung gegen ihn gebracht hätten. Nur ein klein wenig Geduld noch, nur ein bis zwei Millionen Konskribierter mehr, die die Eroberung Rußlands und der Zug nach Indien gekostet haben würde, nur etwas Fügung in die unbedeutenden Unbequemlichkeiten der Fremdherrschaft und der Kontinentalsperre, und das Märchenglück müßte aufgegangen sein, schimmernd, leuchtend und wunderbar! So zu lesen bei den Herren Las Cases, Montholon und Gourgaud, die dergleichen gläubig gehört und in die Welt verbreitet haben. Natürlich war der gestürzte Imperator auch schlecht auf die zu sprechen, die ihm sein Ideal der Weltbeglückung mitten in der Maienblüte geknickt hatten. Wären sie nicht gewesen: hätte York, der Verräter, sich bis auf den letzten Preußen zwischen die Russen und die Trümmer der großen Armee von 1812 gestellt, hätte Marmont, der Verräter, auch ohne Truppen Paris etliche Tage länger verteidigt, wäre Grouchy, der Verräter, mit seinen dreißigtausend die Meilen von Wavre bis Waterloo geflogen und auf letzterem Schlachtfeld zur Stelle gewesen — die alte Erde hätte eine

Herrlichkeit sehen sollen, von der sie sich bis dahin nichts träumen ließ.

In die Schule dieser sophistischen napoleonischen Beredsamkeit muß der norwegische Bankdirektor a. D. Herr John Gabriel Borkman gegangen sein; er nennt sich selbst einen Napoleon, der vor dem ersten Siege zum Krüppel geschossen wurde, was ja ein ganz hübsches Seitenstück zu dem bekannten Rafael ohne Arme ist. Herr Borkman hat seiner Zeit in großen und kühnen Spekulationen eine Ära des Reichtums und Menschenwohls heraufführen wollen, er hörte das Gold in den Schächten der Berge nach Erlösung rufen, er fühlte die erwerbenden Kräfte in jedem Wassersturz, er sah das weite, leere Weltmeer mit von ihm ausgesandten Schiffen bevölkert. Gerade nur sein Genie konnte so gewaltige Träume verwirklichen; er mußte Bankdirektor werden, mußte die Million zur Verfügung haben, die das alles geschaffen und nebenbei sich selbst verdoppelt und verdreifacht hätte. Natürlich nahm er, wie nach seiner Aussage an seiner Stelle jeder getan hätte, die ihm anvertrauten Depots zu Hilfe. Acht Tage trennten ihn noch von dem großen Schlag, nach dem Norwegen das reichste Land Europas gewesen wäre und jedes einstweilen geliehene Hunderttausend, jede lumpige Aktie und Hypothek in seiner Bank wieder auf ihrer Stelle gelegen hätten. Da griff der Verräter mit tückischer Hand ein: derselbe Advokat, dem er, um ihn für sich zu gewinnen, sein „Teuerstes", seine Jugendgeliebte Ella Rentheim überlassen hat, stürzt ihn durch Enthüllung seines verbrecherischen Treibens. Daß es ihm Ernst mit der Überlassung gewesen, hat Herr Borkman dadurch an den Tag gelegt, daß er die ungeliebte Zwillingsschwester Ellas, Gunhild Rentheim als Gattin heimführte. Fräulein Ella aber gehört zu den unbequemen Frauennaturen, die wohl den Schmerz des Verlassenseins empfinden, darum aber noch nicht den ersten besten nehmen. Sie hat sich dem Advokaten versagt und dieser, der dahinter

ganz richtig eine fortdauernde Liebe für den Goldfürsten John Gabriel und fälschlich eine geheime Einwirkung des letzteren witterte, hat aus Rachsucht Borkmans „Geschäfte" enthüllt. Die Katastrophe hat bloß geplante, noch unfertige Aktiengesellschaften und eine ausgeräuberte Bank gesehen. Unendliche Schmach und Schande ist über die stolze Familie hereingebrochen, John Gabriel Borkmann hat drei Jahre Untersuchungshaft, fünf Jahre Zuchthaus zu bestehen gehabt, dann weitere acht Jahre auf dem Landsitz Ella Rentheims über sein unerhörtes Mißgeschick gebrütet. Daß diese Schwägerin noch ein Familiengut hat, ist dem eigentümlichen Umstand zuzuschreiben, daß, während die Ersparnisse Tausender von kleinen Leuten verschwunden sind, Ella Rentheims Papiere sich in der leeren Bank unangetastet vorfanden. Borkman hat lediglich daran gedacht, daß er sein Teuerstes nicht in den Luftballon mitnehmen wollte, in dem er auffuhr; allein es hat sich gemacht, daß Fräulein Rentheim der Familie eine Stütze werden, den Sohn Erhard Borkman erziehen, ihrer Schwester und dem aus dem Zuchthaus heimgekehrten Schwager eine wenigstens materiell behagliche Existenz bereiten konnte. Durchaus was im Börsenrotwelsch „eine gute Pleite" heißt!

Diese ganze Vorgeschichte liegt hinter uns, als der Vorhang aufgeht und Frl. Ella Rentheim nach langen Jahren an einem Winterabend auf ihrem eigenen Gute ihrer Zwillingsschwester und dem Schwager wieder gegenübertritt. Die Folgen der Vorgeschichte sind es allein, die die Handlung des Schauspiels abgeben: erschütternde Auseinandersetzungen, unselige Selbsttäuschungen, mit denen sich die drei hauptbeteiligten Menschen aufrechterhalten und ihre Zukunftshoffnungen auf den jungen Erhard gesetzt haben. Am wenigsten John Gabriel Borkman selbst, der in sechzehn Leidensjahren seinen Prozeß als sein eigener Ankläger, Verteidiger und Richter, wer weiß wie viele Male, durchgearbeitet, und die „idealen" Beweg-

gründe seines Verbrechens in die Wagschale werfend, sich ebenso oft frei, unbedingt freigesprochen hat. Er ist jeden Augenblick bereit, die Deputation zu empfangen, die ihm Abbitte tun und ihn wieder an die Spitze einer Bank stellen wird. Sie vermögen ja nichts ohne sein Genie, sie müssen ihn haben, sie müssen ihr Unrecht eingestehen und er steht bereit, glänzend von vorn anzufangen. Erst im dritten Akt geht ihm auf, daß er doch wohl gut tun werde, nicht auf die Wendung zu warten, und er hofft und fordert nun, daß der Sohn mit ihm hingehen und von unten wieder anfangen soll. Seine Frau Gunhild ist nichts als Haß und Erbitterung gegen den Mann, mit dem sie in einem Hause lebt, den sie aber nicht sieht und spricht; sie hat nicht das leiseste Mitleid mit denen, die durch Borkman beraubt und verarmt sind, aber das tiefste, racheglühendste mit sich selbst; sie hat Erhard, wie sie hofft, zur „großen Mission" erzogen, „so hoch emporzusteigen und so weit hinauszuglänzen", daß kein Mensch mehr im Lande den Schatten sieht, den sein Vater über seine Frau und ihn geworfen hat. Tante Ella endlich, die mildeste, menschlichste von den Dreien, deren alte Liebe selbst dann noch verzeihen kann, als sie erfährt, wie nichtswürdig Borkman an ihr gefrevelt hat, als er sie nach Verabredung mit dem (hinter der Szene bleibenden) Advokaten verließ und ihre Schwester heiratete, will sich in Erhard ein liebevolles Kind für ihre leider gezählten Lebenstage erhalten, will ihn durch Adoption ihren Namen geben, will ihn vor allem glücklich wissen. Der junge Borkman aber spielt das Recht der Jugend gegen das verehrliche Kleeblatt von Vater, Mutter und Tante aus, hat zu keiner der drei ihm angesonnenen Missionen Lust, will „leben" und geht mit einer jungen geschiedenen Frau und einem jungen klavierspielenden Mädchen in die Welt, in seine Welt, die sich vor der Hand bunter und fröhlicher anläßt, als die, die ihm die Alten eröffnen wollen. Wie er mit seinen beiden Damen lustig im Schlitten davongeklingelt ist, überkommt's John

Gabriel, daß er unter das verfluchte Dach, unter dem er acht Jahre verträumt und verloren hat, nicht zurückkehren kann und will; in halbem oder ganzem Wahnsinn stürmt er in die Winternacht und das Schneegestöber hinaus. Mitten im Walde sieht er noch einmal seine alten Macht- und Glücksträume erglänzen, der Frost und die Erregung töten ihn und bereiten ihm ein glückliches Ende, vor allen Enttäuschungen, die ihm jeder Schritt in die Welt zurück bringen müßte.

Es ist nicht leicht ohne Ironie den Inhalt des Ibsenschen Stückes zu erzählen. Die Imperatorensophistik im Bunde mit der Spiegelbergmoral Borkmans legen, trotz aller Situationskunst und Stimmungsmalerei, ein herzliches Gelächter nahe. Der Gegensatz der flachen, genußsüchtigen Leichtfertigkeit des Erhard und der großen Erwartungen seiner Angehörigen wirkt mehr komisch als tragisch, die visionaire letzte Erhebung Borkmans und sein Tod können höchstens ein gewisses Mitleid, keine volle, erschütterte Teilnahme wecken. Alles in allem erwehren wir uns einer schon früher gehegten Befürchtung nicht, daß die Gefühlsverwirrung, die ungesunde Symbolik, die grüblerische Seelenmalerei, der immer schmalere Weg zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen geradezu ein Spiel des Dichters mit der ungesunden, aller Natur, aller Wirklichkeit und inneren Wahrheit der Dinge abgewandten Sensationslust des modernen Publikums sind. Ist dies aber auch nicht der Fall, ist es Ibsen noch Ernst um Probleme, wie wir in „John Gabriel Borkman“ wieder eines vor uns haben, will er noch ernst genommen werden, so ist eines der Mißverhältnisse eingetreten, die in der Kunst häufig wiederkehren, ein Mißverhältnis raffinierter, meisterhafter Technik mit den lebendigen Grundlagen des Vorwurfs.

Eine bis zum feinsten durchgebildete, jedes Wort und jeden Satz wohl wägende Kunst des Aufbaues und des

Dialogs beherrscht in den beiden ersten Akten die Situationsmalerei und die Charakteristik des Schauspiels. Die Art, wie die Vorgeschichte nach und nach enthüllt wird, wie die Gestalten heraustreten, wie sich John Gabriels Größenwahn im Größenwahn des verunglückten Dichters und Kanzleischreibers Wilhelm Foldal spiegelt und mit dem Bruch des Spiegels auch den ersten Bruch erhält, ist technisch meisterhaft, weckt atemlose Spannung. Aber das Verhängnis dieser sich selbst lebenden Atelierkunst ist, daß sie nur bis auf einen gewissen Punkt wirkt, daß der ehrliche Hörer oder Leser die ehrliche Mitwirkung des Dichters unwillkürlich vermißt. Die einseitige Beleuchtung, in die die Vorgänge und die Gestalten gerückt werden, um verborgene Züge herauszuholen, läßt die Goncourts, die Ibsen und wie alle Künstler dieser Gruppe heißen mögen, die komische Wirkung, die dieser gemachten Tragik beiwohnt, fast immer übersehen. Eine geistvolle schwedische Schriftstellerin, Helene Nyblom, hat einmal gegen dies berechnete, künstlich gestimmte, aller Unmittelbarkeit entbehrende Wesen den Scherz ausgespielt, Ibsens Werke glichen den Bildern mit der Überschrift „Wo ist die Katz?“ Wenn man die „Katz“ gefunden hat, fesseln die Bilder nicht mehr. Gilt dies nicht für Ibsen überhaupt, so gilt's für eine Gruppe seiner neuesten Dramen und ganz besonders für „John Gabriel Borkman“. Vom Augenblick an, wo die mit immer wachsender Steigerung Stück für Stück enthüllte Vorgeschichte vollständig klar ist, sinkt die Teilnahme, ein Gefühl des Unbehagens über den starken Aufwand und das mäßige Ergebnis beschleicht den Zuschauer.

* * *

E. Karlweis: Das grobe Hemd.

Residenztheater. 26. März. Zum ersten Male.

Der Verfasser hat mit dem prächtigen Schwank „Der kleine Mann“ schon einen bemerkenswerten Versuch gemacht, die alten Motive und Gestalten des Wiener Lokalstücks mit neuen Elementen zu mischen, Elementen, die die Rückwirkung des politischen und Parteitreibens auf das Wiener Leben zu Tage gebracht hat. Es ist zu hoch gegriffen, wenn eine und die andere Kritik die politischen Komödien des Aristophanes zur Vergleichung mit diesen Karlweisschen Volksstücken heranzieht. Das aber ist gewiß, daß der Verfasser des „Kleinen Mannes“ und des „Groben Hemds“ einen sehr glücklichen Instinkt dafür besitzt, wo die neuen Erscheinungen, Gedanken und Phrasen des Tages in komischem Widerspruch zur Wirklichkeit der Dinge und zum unaustilgbaren Lebensdrang und Glückverlangen des einzelnen stehen, wo sie echt, wo sie nur Schein, Mode, schlechte Angewöhnung, bestenfalls Irrtum sind. Und wenn „Das grobe Hemd“ nicht ganz so lustig und so glücklich durchgeführt ist, wie „Der kleine Mann“ war, so zeigt auch dies Stück eine wirksame Gestaltungskraft, höchst lebendige Situationen und ein starkes Maß der gesunden Unmittelbarkeit der Empfindung, die selbst in einer ziemlich unwahrscheinlichen Handlung helle Lichter des Lebens aufblitzen läßt.

Die Spitze des gestern mit großem Erfolg gegebenen Stückes richtet sich gegen das Spiel mit dem Feuer, gegen den Talmisozialismus einer gewissen goldenen Jugend und die Täuschung, als ob es Kleinigkeit wäre, jede Gunst der Verhältnisse hinter sich zu werfen. Karlweis hat natürlich nicht daran gedacht, die schwerste und düsterste Zeitfrage mit wohlfeilem Witz aus der Welt hinwegspotten zu wollen, er begrenzt die Torheit, die ad absurdum geführt werden soll, scharf auf die freilich große Gruppe junger Leute,

die sich, wie der brave Wiener Rentner Schöllhofer sagt, schämen würden, einen unechten Ring, eine unechte Nadel zu tragen, sich aber nicht schämen, mit unechten Gesinnungen und unechten Redensarten zu prangen. Der Typus dieser Art Sozialisten ist der junge Ingenieur Max Schöllhofer, der seinen Vater mit großen Worten vom Makel und Fluch des Besitzes schier zur Verzweiflung und schließlich auf den Einfall bringt, sich als durch Börsenspiel ruiniert und verarmt darzustellen, und dem Jungen die Sorge für sich selbst, die Schwester und den Vater auf die ungeprüften Schultern zu werfen. In einer Zeit freilich, wo der Bankrott beinahe die einzige Tragik ist, zeigt es sich schwer, dem guten Einfall die lustigen Seiten abzugewinnen. Unvermeidlicherweise brechen die Demütigungen, Täuschungen und traurigen Entbehrungen, die nicht sowohl der Arme als vielmehr der Verarmte zu tragen hat, über das Schöllhofersche Kleeblatt herein, und wenn Papa Schöllhofer, der die guten Zigarren und die mit Guldenzetteln wohlgespickte Brieftasche in den Stiefelschäften mit sich führt, sich heimlich noch einige der gewohnten Genüsse gewähren kann, so erfahren die beiden Kinder, was es heißt, waffenlos den Kampf ums Dasein zu kämpfen. Die Tochter Franzi erscheint dabei mutiger, das heißt resignierter, als der junge Ingenieur und Sozialist, der schon im Augenblick der vermeintlichen Katastrophe dem Vater vorwirft, daß er als Spieler sinnlos sein Geld vergeudet habe. Von Szene zu Szene schlägt während des dritten und vierten Aktes die Pferdekur, die Schöllhofer seinem Max und unbewußt auch sich selbst verordnet hat, gründlicher an. Max erfährt, daß er trotz seines besten Willens gar nicht der Mann ist, der er zu sein wähnte. Das grobe Hemd, das ihm angetan wurde, reibt ihn stündlich wunder, und am Schlusse, wo Schöllhofer triumphierend seine Pädagogik enthüllt, ist der junge Weltumstürzer nur zu gern bereit, erst aus der Hand der Liebe und dann aus der Hand des Vaters all das irdische Glück wiederzunehmen, das ihm so verächtlich und bedenklich

erschien. Die Grundstimmung der beiden letzten Akte würde schwül und drückend werden, wenn Karlweis das Hauptmotiv voll ausgenutzt hätte, aber die humoristischen Episoden, die nebenher laufen, treten hier in den Vordergrund, und so gelangt das Publikum kaum zum Bewußtsein, welche dunklen Möglichkeiten der gloriose Einfall Schöllhofers in sich birgt. Der Höhepunkt des Stückes ist offenbar der Schluß des zweiten Aktes, als der alte Schöllhofer nach einem gewaltigen Zusammenprall mit dem Sohne den plötzlichen Vermögensverlust in Szene setzt.

* * *

Gerhart Hauptmann: Die versunkene Glocke.

Königl. Schauspielhaus. 27. März. Zum ersten Male.

Bei der Eigenart des Märchendramas „Die versunkene Glocke“ kommt es darauf an, ob der Hörer und Zuschauer mehr von der poetischen Grundstimmung, von dem Phantasiereiz und der sprachlichen Kraft und Frische der Dichtung ergriffen, oder mehr von ihrer vieldeutigen Symbolik, sowie der empfindlichen Unklarheit vieler Einzelheiten und von der Willkür ihrer schlesischen Lokalfarbe befremdet wird. Muß man sich der Wirkung einer nach keiner Seite alltäglichen oder herkömmlichen Handlung und ureigner Gestalten just an der Stelle freuen, wo so viele subjektive Poesie, so viel innerlich lebensvolle Charakteristik oft genug ohne Eindruck und Wiederklang vorübergegangen ist, so ist damit die Kritik der Verpflichtung nicht enthoben, das Verhältnis der Märchendichtung zur Gedankenwelt ihres Urhebers, die Bedeutung des Dramas im Zusammenhang des Bildes der Gegenwart klarzustellen. Wohl mag man sagen, daß der Dichter ein gutes Recht habe, nur auf die unmittelbare Wirkung seiner Erfindung im Rahmen der hiesigen Darstellung hin beurteilt zu werden, und weder für die

Übertreibungen fanatischer Lobredner, noch für die Fratzen eines poetischen Symbolismus büßen dürfe, der allernächstens bei der leblosen und ergrübelten Allegorie wieder anlangen wird. Gewiß nicht! Die Hingabe des Dichters an seine Idee, sein Drang, auch einen phantasievollen Traum an den Boden der Allmutter Natur zu knüpfen, die Fülle des glücklichen und ergreifend-schönen Ausdrucks sichern dem Werke Hauptmanns den vollen Anspruch auf eine selbständige Würdigung, die nicht nach den literarischen Parteikämpfen der jüngsten Tage hinausschielt. Nur schade, daß es nicht möglich ist, das Märchen als solches, seine charakteristischen Gestalten und Vorgänge, unbekümmert um das, was sie sonst noch versinnbildlichen sollen, auf Seele und Sinne wirken zu lassen, daß der Dichter uns zwingt, nach Schlüsseln für das Verständnis seiner Erfindung zu suchen, daß wenigstens die Behauptung, der Zauber der Märchenhandlung selbst könne, ohne alle Rücksicht auf ihre mögliche symbolische Bedeutung uns fesseln und befriedigen, von vornherein hinfällig ist.

Denn was geht im Märchen „Die versunkene Glocke“ vor, wenn wir uns jeden Blick über die Handlung hinweg versagen, die Frage, was bedeutet das?, nicht tun? Ein schlesischer Glockengießer, Meister Heinrich, der im Tal, am Fuße des Riesengebirges wohnt und wohl hundert Glocken gegossen hat, bringt eines seiner Werke auf die Höhen des Gebirges, wo eine Kirche erstanden ist. Den Bewohnern dieser Höhen, dem faunischen Waldschratt, dem Nickelmann in der Brunnentiefe, den Elben und Zwergen, der alten Wittichen, einer Berghexe, sind Glocken und Kirchen gleich unwillkommen. Der Waldschratt bringt die Glocke zum Sturz in den Bergsee, der Meister stürzt ihr nach und schleppt sich dann halb zerbrochen zur Baude der alten Wittichen. Hier liegt er für tot, erwacht unter den Bemühungen Rautendeleins, eines jungen elbischen Wesens, das Wohlgefallen an dem schönen Menschenkinde findet. Als Pfarrer,

Schulmeister und Barbier erscheinen, um den gestürzten Meister auf einer Trage ins Heimattal zu bringen, da faßt Rautendelein die Sehnsucht, ihm ins Menschenland zu folgen. Heinrich liegt inzwischen auf seinem Krankenlager in Todessehnsucht; er vertraut seinem Weibe Magda an, daß alle seine bisherigen Glocken schlecht gewesen seien, daß sie nur im Tal geklungen hätten, auf den Bergen nicht, daß es ihn zu den Höhen locke, von denen er, quäle er sich empor, nur fallen könnte, daß er sich nicht vergeblich in der Sehnsucht nach neuer Jugend und gesunder Kraft verzehren wolle. Da aber erscheint dem Fiebernden in der Hülle eines Dorfkindes Rautendelein. Sie flößt ihm mit ihren Beschwörungen, Tränken und Küssen Gesundheit und neues Lebensverlangen ein und lockt ihn zu sich empor auf den Grat der Berge, wo Heinrich mit neuer Hoffnung, mit gewaltiger Kraft und unter Beihilfe des Berggeistes ein neues, besseres Werk beginnt. Freilich hat er Weib und Kind verlassen müssen, aber er schafft bei seinem Feuer da oben ein Werk, wie er noch keines erdacht hat, ein Glockenspiel aus edelstem Metall, das aus sich selber klingend, sich bewegt und beim Fest der „Urmutter Sonne" (der Heinrich einen Tempel bauen will), mit einer Kraft des Schalles, die an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich ist, aller Kirchen Glocken verstummen machen soll. Dem Pfarrer, der ihm ins Gebirge nachgestiegen ist, kann diese Zuversicht nur als Wahnsinn und die Liebe zu Rautendelein nur als Sünde erscheinen; er mahnt an die, die Heinrich unten verlassen hat, und empfängt die Übermenschenantwort, daß der, „der Falkenklauen statt Finger hat", nicht eines kranken Kindes feuchte Wangen streicheln könne. Alsbald geschieht, was er dunkel voraufgefühlt hat: plötzlich erscheinen ihm die Bilder seiner verlassenen Kinder und verkünden ihm, daß die verzweifelnde Mutter ihr Ende im See gesucht hat; er hört, von der Hand der Toten angerührt, seine versunkene Glocke wie die Stimme des Gewissens aus der Tiefe klagen,

stößt verzweifelnd Rautendelein von sich, verflucht sie, sich selbst, sein Werk und alles, wird aber dann im fünften Akt doch wieder von tiefer Sehnsucht nach der Geliebten ergriffen, findet sie als des Nickelmanns Weib und in ihrer letzten Umarmung den ersehnten Tod, mit einem letzten Blick in die aufgehende Sonne.

So das Märchen, und keiner wird sich daran genügen lassen, jeder unwillkürlich nach seiner Deutung fragen. Setzen wir alles beiseite, was Hauptmann von seinem persönlichen Erleben in dem Märchendrama verkörpert haben kann, so ist doch gewiß, daß wir wieder ein Gedicht mit der Tragödie des siegenden, von der Gewalt der Naturmächte, der Enge des Menschenlebens, den Zweifeln der eignen Brust bedrohten Künstlergeistes vor uns haben. Dem in berauschter Hingabe an seine Phantasie schaffenden, hochstrebenden, künstlerischen Menschen drängt sich die Welt als Weib und Kind, als braver Bußprediger hemmend auf und wandelt sich schließlich in die Stimme des eigenen Gewissens. Da zerbricht die hochfliegende, zur Sonne gewandte Schöpferkraft, und das arme Rautendelein muß sich dem Nickelmann, die ihrer wahren Träger beraubte Kunst der wässerigen Mittelmäßigkeit ergeben. Freilich, auch Heinrich dem Glockengießer erklingt es schließlich aus dem Munde der alten Wittichen:

Ma koan dersch soan: Du woarscht a groades Sproß,
Stoark, doch nicht stoark genung. Du woarscht berufa,
Ok blus a Auserwählter woarschte nich!

Und wenn diese nächstliegende Deutung den leidlichsten Sinn und Zusammenhang in die Dichtung bringt, wenn bei ihr sich eine Reihe von Zweifeln und Bedenken lösen, so bleiben dennoch hundert Fragezeichen übrig, die aus der vom Dichter geschaffenen, halb germanischen, halb freiphantastischen Mythologie, aus dem Schwanken und Schillern der Gestalten und Gedanken, aus der unklaren Symbolik erwachsen. Es liegt im Wesen beinahe aller

symbolisierenden Dichtung, daß sie zur Vieldeutigkeit drängt. Wie in Spensers „Feenkönigin“ die Gloriana zu gleicher Zeit die Verkörperung des Ruhms, der Begriff der höchsten Schönheit, das Abbild der Königin Elisabeth ist, so ist die Heldin der „Versunkenen Glocke“, das Rautendelein, zugleich ein elbisches Wesen, die Muse des Künstlers, die künstlerische Phantasie selbst, die hingebende Liebe und das Selbstgefühl der ungebrochenen Kraft, wer weiß, was noch alles. Ihre „Großmutter“, die alte Wittichen, erscheint zugleich als altdeutsche Alraune und spätere Hexe, sowie als die Verkörperung volkstümlicher Lebensweisheit (weshalb sie und sie allein im schlesischen Dialekt spricht). Doch auch damit soll ja Sinn und Gehalt des Gedichts noch längst nicht erschöpft sein; die, freilich in der hiesigen Vorführung gewaltig abgeschwächte Verkündigung eines neuen Evangeliums der Sonnenkraft, der Daseinsfreude, des Wandels im Licht, die Tränke der Buschgroßmutter — überall gibt es zu raten, zu deuten, und es ist klar genug, daß die Klarheit und die einheitliche Wirkung der Märchentragödie unter dieser Symbolik nicht gewinnen. Der fünfte Akt ist der unfaßlichste, unüberzeugendste; seine Schlußstimmung mündet gleichwohl in die Ergebung hinüber, die allem Menschentum und Menschentreiben beschieden ist:

Die Glockenblumen läuten!
Läuten sie Glück? Läuten sie Qual?
Beides zumal
Dünkt mich, soll es bedeuten!

Die unablässige Hin- und Herwendung des einen Problems — als ob es kein anderes im ganzen Weltdasein gäbe — läßt sich gerade Gerhart Hauptmann nicht zum Vorwurf machen; er hat es zum ersten Male behandelt und ihm immerhin eine eigentümliche Seite abgewonnen. Aber es hat doch etwas geradezu Beängstigendes, immer aufs neue und in allen Tonarten das Verhältnis des Künstlers und der Kunst zum Alltag, den Kampf des wirk-

lichen oder des vermeinten Genius mit dem spröden Widerstand der Welt in den Mittelpunkt aller poetischen Darstellung gerückt zu sehen, diese dröhnenden Keulenschläge und Balkenstöße gegen Tore zu hören, die längst aufgesprungen sind. Wer leugnet denn die Macht und das Recht der Kunst, oder besser: welche Leugner überwindet denn eine Kunst, die wieder und wieder nur von sich selbst und ihrer eigenen künftigen Herrlichkeit predigt? Freilich kommt auf der Bühne dieser innerste Gehalt der Hauptmannschen Dichtung kaum zur Geltung. Was zunächst fesselt, ist die kecke Einkleidung der Idee in die romantische Hülle. Vielfach neu, trotz der Reminiszenzen an Undine, Sommernachtstraum und Maler Müllers Idyllen, ist die Belebung der Berggipfel des Riesengebirges mit Gestalten, bei denen Arnold Böcklin Gevatter gestanden hat. Was theatralisch wirkt, sind die schlichten Konflikte des zweiten Aktes zwischen dem totkranken Glockengießer und seinem verzweifelnden Weibe, des dritten Aktes zwischen dem glückstrunkenen Heinrich und dem strafenden Pfarrer, ist vor allem der große melodramatische Effekt am Schlusse des vierten Aktes, wo im gespenstigen Licht dem Helden seine verlassenen Kinder mit dem Tränenkruge erscheinen, der die Tränen der verzweifelten Mutter einschließt, und dazu aus der Tiefe die versunkene Glocke mächtig erklingt. Alles in allem fällt es gegen den Symbolismus ins Gewicht, daß es die einfachsten, realistisch deutlichsten Szenen und die bekanntesten Bühnendrücker sind, die sich am stärksten erweisen und erst hinterdrein der Frage nach dem tieferen Sinn Raum geben. Unmittelbarer als die Symbolik der „Versunkenen Glocke“ spricht beim Erfolg die lebendige Bildlichkeit und die bewegliche, leichtgegliederte Kraft der Sprache mit.

* * *

Franz Grillparzer: Das goldene Vließ.

Erster Teil: Der Gastfreund.
Zweiter Teil: Die Argonauten.

Königl. Schauspielhaus. 9. Juni. Neu einstudiert.

Liebhaber von Paradoxen haben zu verstehen gegeben, daß von unserem deutschen dramatischen Siebengestirn, (Lessing, Goethe, Schiller, Heinrich v. Kleist, Grillparzer, Fr. Hebbel und Otto Ludwig) der Wiener Dramatiker der einzige gewesen sei, der im beständigen Anschauen eines großen und bedeutenden Theaters aufgewachsen und gereift wäre. Sie vergessen, daß für Lessing die Wandertruppen der Prinzipale Koch und Ackermann mit den ersten und stärksten Kräften der emporstrebenden deutschen Schauspielkunst, und für Schiller die neu begründeten Hoftheater von Mannheim und Weimar unter Umständen viel mehr zu bedeuten hatten als selbst das Wiener Burgtheater unter Schreyvogels takt- und geschmackvoller Leitung. Das aber ist richtig, daß Grillparzer den Segen einer lebendigen, von echten schauspielerischen Talenten getragenen Bühne in früher Jugend empfunden und den Gewinn davon in die Tage und Werke seines Alters hinüber bewahrt hat. Vor der Gefahr des Anschlusses an zufällige Theaterbedürfnisse und Überlieferungen, an einengende geistige Gewohnheiten, die man fälschlich Stil tauft, und die mit dem wirklichen Stil eines großen Künstlers gar nichts gemein haben, schützte ihn seine ursprüngliche Anlage und der starke, wenn auch nur halb in sein Bewußtsein getretene Trieb, mit jeder neuen Schöpfung auch selbst ein neuer zu sein. In wunderbarer Weise trafen bei der Konzeption des „Goldenen Vließes" die intuitive Welteinsicht des bedeutenden Dichters und eine besondere, Grillparzer von früh auf beherrschende Stimmung zusammen, um ein Kunstwerk von bedeutendstem Gehalt hervorzurufen, das

von vornherein, wie auch das letzte Urteil lauten mag, vor jedem Anklang an das traditionelle Bühnengriechentum gesichert war. In seiner Autobiographie sagt Grillparzer, daß sich ihm der ungeheure, der griechischen Heroensage angehörige Stoff, „der eigentlich größte, den je ein Dichter behandelt hat", mit großer Plötzlichkeit gliederte. „Das goldene Vließ war mir als ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, als eine Art Nibelungenhort, obgleich an einen Nibelungenhort damals niemand dachte, höchst willkommen. Mit Rücksicht auf dieses Symbol, und da mich vor allem der Charakter der Medea und die Art und Weise interessierte, wie sie zu der für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe geführt wird, mußten die Ergebnisse in drei Abteilungen auseinanderfallen." Das Vließ war dem Dichter Symbol, sinnliches Zeichen des Verlockenden, Heißgewünschten, mit Begierde gesucht, mit Frevel und Unrecht erworben, Symbol jedes Besitzes, der den Menschen erniedrigt statt ihn zu befreien. Indem Grillparzer in allen drei Dramen, nur je in anderer Beleuchtung das hellenische Selbstgefühl, den Kulturstolz des Griechentums und den selbstischen Trotz des Barbarentums einander gegenübersetzte, stellte er doch dar, wie auf beiden Stufen die heiße Gier die gleiche Wirkung der Aufstachelung zu wilden Verbrechen, des Heraustretens aus den Schranken der eigenen sittlichen Empfindung zur Folge hat. „Das goldene Vließ", sagt E. Reich in seinen Vorlesungen über Grillparzers Dramen sehr zutreffend, „übt freilich eine dämonische Macht aus, aber nicht ihm wohnt sie inne; in denen haust der Dämon, welche so eifrig nach seinem Besitze gieren. Das an sich Nichtige und Bedeutungslose erhält einen ungeheuren Wert für jenen, der darin sein Glück zu erwerben vermeint. Nicht was die Dinge wirklich sind, entscheidet über ihre Schätzung, sondern die Bedeutung, welche die Menschen ihnen, obgleich irrig, zuschreiben. Es ist bittertragische leise Ironie, wenn das

so heiß umstrittene Vließ in Wahrheit der ihm zugeschriebenen Wunderkraft völlig bar ist." Die Stimmung aber, in der Grillparzer die Argonautensage erfaßte, mit der er seiner Trilogie einen eigentümlichen, ganz individuellen Schimmer verlieh, ist die gleiche, in der der Dichter schon vor dem „Goldenen Vließ" sein Märchendrama „Der Traum ein Leben" entworfen und begonnen hatte. Die Frevel, die sich an das Verlangen nach einem für göttlich erachteten Gute knüpfen, gedeihen darum so üppig, weil sich die Helden der Sage von ihrem Heimatboden, von der frommen Gewöhnung losreißen. Wie Phryxus im „Gastfreund" mit dem Raube aus dem delphischen Tempel in die fremde Barbarenwelt hineinstürmt, sie erst zu unterwerfen, dann zu überlisten hofft und darüber der plötzlich erweckten wilden Leidenschaft des Barbarenkönigs erliegt, wie Jason und seine Genossen über die wilden Meere dahinfahren, im Übermut des Wagens, „durch See und Land, durch Sturm und Nacht und Klippen", „den Tod vor sich und hinter sich den Tod" ins Kolcherland hereinbrechen, wie Jason zum ersehnten hellen Vließ auch noch das Weib raubt, das er nicht liebt und nur für die Zeit und unter den Umständen begehrt, da er selbst ein Barbar geworden ist, wie Medea im plötzlich erwachten Liebesdrang Haus und Heimat verrät und dem Fremden in die Ferne folgt — immer und überall ist die Losreißung von der heiligen Überlieferung die erste Stufe zu allem Weiteren. Im Konflikt der vorwärtstreibenden Leidenschaft mit den ursprünglichen Bedingungen seines Lebens sah dieser Dichter vor allem das Tragische, und klar und ergreifend verwebt er diese subjektive Stimmung in den Gang seiner Tragödien.

Voll kühner Energie sind die ersten beiden Teile der düsteren Trilogie „Der Gastfreund" und die „Argonauten" aufgebaut. Wessen Blick nicht an den Äußerlichkeiten haftet, die der Dichter mit dem Stoffe übernommen hat, der wird

rasch sehen, daß die eigentliche tragische Entwicklung sich durchaus in den Seelen der Handelnden vollzieht. Phryxus, der Barbarenkönig, Aetes, seine Kinder Medea und Absyrtus, Jason und Milo, wenige Gestalten und doch genug, um alle Formen der Verschuldung und der ihr auf dem Fuße folgenden Rache zu verkörpern. Schuldlos in dieser wundersamen Verstrickung, in der jedes frevelnde Unrecht gleichwohl ein ursprüngliches Recht einschließt, ist eigentlich nur der naiv kräftige Absyrtus, dem auch nicht einmal der Gedanke kommt, daß der Mensch sich vom Boden der Familie und seines Stammes losreißen könne, eine Gestalt recht nach dem Herzen Grillparzers.

Durch die ganze Trilogie, namentlich aber durch die beiden ersten Tragödien geht ein kräftig naiver Zug der Charakteristik. Selbst der Versuch, die regelmäßige Struktur des Blankverses durch freie Rhythmen zu durchbrechen, bezeugt, wie wenig Grillparzer im Bann der akademischen Überlieferung stand, und wie fein er das Recht der selbstständigen Ausführung bis in den Ausdruck hinein fühlte. Die Mängel, die dem „Goldenen Bließ“ unzweifelhaft zu eigen sind, beruhen in einem gelegentlichen Übergewicht eines Elements des Stoffes, das mehr episch als dramatisch ist, in der gegenseitigen Spiegelung der drei Teile, die eigentlich erfordern würde, daß man sie unmittelbar nacheinander sähe, in dem allzustark hervortretenden Charakter der Medea, die in ihrer Umgebung wohl licht erscheinen soll, aber kaum auf Augenblicke die ursprüngliche, herbe Wildheit verleugnet, und die die holde Täuschung der Liebe nur wie ein rasch vorübergehender Traum überfliegt.

* * *

Nikolay Gogol: Der Revisor.

Deutsch von E. v. Schabelsky.

Königl. Schauspielhaus. 16. September. Zum ersten Male.

Die ersten Aufführungen des „Revisor" in Rußland, um die Mitte der dreißiger Jahre, erregten solche Beifallsstürme auf der einen und solche erbitterte Wutausbrüche auf der anderen Seite, daß der Dichter noch ganz andere als die mit einer literarischen Fehde verbundene Gefahr lief. Nach einer wohlverbürgten Überlieferung schwankte der allmächtige Zar Nikolaus I., ob er dem Verbot des Werkes zustimmen und Gogol Gelegenheit geben solle, zwischen Irtisch und Lena über seine Kühnheit nachzudenken, oder ob es besser sei, in das Gelächter der russischen Gesellschaft einzustimmen, die die Vorbilder zu den ergötzlichen Gestalten des „Revisors" nur zu wohl kannte. Der Kaiser zog am Ende das letztere vor, lachte herzlich, wie man ihn selten lachen gehört und sanktionierte damit die kecke Satire. Die schamlose Bestechlichkeit und die brutale Beschränktheit, die den Tschin auf und ab im ganzen heiligen Rußland und namentlich in den damals noch fast unzugänglichen Provinzialstädten des Innern waltete, hatte Gogol den Stoff zu seinem Lustspiel geboten, und weit über die prächtig erfundene und mit realistischer Meisterschaft, wenn auch natürlich mit der der Satire von altersher zustehenden Übertreibung durchgeführte Handlung hinaus wirkten die scharfen Einzelzüge der Charakteristik und der erbarmungslose Spott, mit dem Gogol eine ganze betrügerische Beamtenrotte vom ersten besten St. Petersburger Schlingel täuschen und ausbeuten läßt, weil sie besagten Schlingel für einen Revisor hält, den sie alle Ursache hat zu fürchten.

Aus dem Gesagten erhellt, daß der „Revisor" eine nationale und eine sittengeschichtliche Bedeutung auf russischem Boden hat, die sich nicht ohne weiteres übertragen lassen. Gogol hat sich darin als echter Dichter bewährt,

daß er den satirischen Ideengehalt seines Lustspiels durch die lustigste Erfindung und die lebensvollste Charakteristik verkörperte. Er scheint lediglich seine Freude an der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in der allgemeinen Spitzbüberei, an der urkomischen Wirkung des Durcheinanders dieser betrogenen Betrüger zu haben. Nur von Zeit zu Zeit erhellt ein Blitz den dunklen und ernsten Hintergrund, von dem all diese Späße sich abheben. Wie ein toller, erträumter, höchst lächerlicher Schwank nehmen sich die Vorgänge im „Revisor“ aus, und doch wird nichts vorgeführt, als eine Komödie der Wirklichkeit, über die sich besser lachen läßt, wenn man draußen, als wenn man drinnen steht. In dem glücklichen Falle des draußen sind die deutschen Zuschauer, die sich um den blutigen Hohn über Zustände, die jetzt wohl auch in Rußland größtenteils, wo nicht verbessert, doch verändert sind, gar nicht zu bekümmern brauchen, sondern sich beinahe harmlos dem vergnüglichen Eindruck der Handlung überlassen dürfen. Daß es die Angst des bösen Gewissens ist, die den pflichtvergessenen Stadtkommandanten, Kreisrichtern, Inspektoren und Rektoren die Haare sträubt und die schlauen, geriebenen Gesellen mit Blindheit und Dummheit schlägt, wirkt für uns nur ergötzlich, und die unerfreulichen Voraussetzungen des Lustspiels gehen in der Komik unter, mit der der anfänglich so zaghafte Schwindler immer unverschämter und zugreifender, und der Wetteifer der Gefoppten, dem vermeintlichen hohen Staatsbeamten und Revisor entgegenzukommen, immer sinnloser und blinder wird.

Freilich muß man fragen, ob mit dem gespannten und leidenden Anteil an der satirischen Wahrheit des Stückes nicht auch ein Teil seiner theatralischen Wirkung verloren geht? Das Ineinanderspiel des lauten Gelächters und des geheimen Zorns, das Gogols Komödie durchdringt, der Eindruck rasch auftauchender und ebenso rasch verschwindender Hinweise auf furchtbare Möglichkeiten, die

zur Sittenschilderung des „Revisors“ gehören, treten auf der deutschen Bühne eben zu sehr zurück; man kann sich ohne Bitterkeit dem Verlauf der Verwickelung und der prächtigen Steigerung all dieser bunten Szenen überlassen. Das Mehr an Entrüstung und moralisch-politischen Vorsätzen, das der russische Dichter von seinen Zuschauern und Lesern offenbar begehrt, vermögen wir nicht zu leisten, die naturtreu gemalten Sitten und Laster im „Revisor“ gehen uns, Gott Lob, nicht viel mehr an, als Scapins Schurkenstreiche und der Adelsstolz des Don Ranudo von Colibrados. Die außerordentliche Kunst der Charakteristik, die Schärfe der Beobachtung, die psychologische Tiefe in der Ausführung des „Revisors“ bleiben allzusehr an ihr Milieu gebunden. Hat doch die deutsche Theaterbearbeitung eine Menge von kleinen Zügen, auch ganze Figuren (wie die des deutschen Kreisarztes Christian Hübner, der in langer Dienstzeit in Rußland niemals Russisch gelernt hat) beseitigen müssen, um das Ganze für uns verständlicher und glaublicher zu machen. Nichtsdestoweniger bleibt es ein Verdienst unseres Hoftheaters, dies Meisterwerk endlich einmal vorgeführt zu haben. Da die deutsche Bühne auf ihren kosmopolitischen Drang und Zug einmal nicht Verzicht leisten will oder kann, so muß man die Einstudierung eines Werkes von unvergänglicher literarischer Bedeutung jederzeit willkommen heißen.

* * *

Don Miguel de Cervantes: Die wachsame Schildwache.

Königl. Schauspielhaus. 7. Oktober. Zum ersten Male.

Der Name des Miguel Cervantes gehört zu den gefeiertsten der Weltliteratur, und ein Dichter, dessen erfundene Gestalten durch Überlieferung nicht bloß auf den Lippen, sondern vor den Augen von Hunderttausenden

leben, die niemals einen Blick in den „Don Quixote" getan, geschweige denn den Roman gelesen haben, steht nicht in Gefahr, je vergessen zu werden. Aus der gleichen Überlieferung, die den edlen Junker aus der Mancha und seinen Schildknappen Sancho Pansa in jedermanns Gedächtnis leben läßt, stammt auch eine schattenhafte Vorstellung, daß das Leben des größten Romandichters selbst ein Abenteurerroman, bunt, abwechslungsreich, voll von allem, was der Mensch in Lust und Leid erfahren kann, gewesen sei. Schlachten und Wunden, Sklaverei und Befreiung, Liebe und Lorbeeren, Schmerzen und Niederlagen, Kerker und Königshöfe, Ruhm und würdevoll getragene Armut, alle Kapitel im großen Buch des Menschenschicksals, finden sich im Leben des großen Spaniers, der der romanische Gegenfüßler seines größeren germanischen Zeitgenossen, Shakespeares, gewesen ist. Cervantes erblickte am 9. Oktober 1547 zu Alcala de Henares das Licht. So sind dreihundertundfünfzig Jahre seit seiner Geburt verflossen, und zu den seltsamen Abenteuern seines wechselvollen Dichterlebens mag es gerechnet werden, daß es eine Bühne ist, die feiernd seiner gedenkt. Denn zu den Drangsalen seines Lebens hat es auch gehört, daß der große Dichter, obschon er einen guten Teil seines Geistes und seiner Kraft dem Theater geopfert hat, auf den trügerischen Brettern nur vorübergehend Fuß fassen konnte und die versuchte späte Rückkehr zur dramatischen Dichtung mit schweren Enttäuschungen bezahlen mußte. Bald nachdem er sich gezwungen gesehen hatte, sein Leben auf den Ertrag seiner Feder zu stellen, begann er, etwa seit 1584, der Madrider Bühne eine Reihe von Schauspielen zu liefern, von denen „Der Verkehr in Algier" und die Tragödie „Numancia" einigen Erfolg erlangten. Cervantes rühmt sich zwar, daß er der erste gewesen sei, der die verborgenen Gedanken und Träume der Seele dargestellt und unter allgemeinem und freudigem Beifall der Zuschauer allegorische Figuren

auf die Bühne gebracht habe, er beteuert, daß er in den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts zwanzig bis dreißig Schauspiele schrieb, „die sämtlich aufgeführt wurden, ohne daß man sie mit einer Opfergabe von Gurken oder sonstigen werfbaren Dingen bedacht hätte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Toben.“ Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß er als Dramatiker bald vor seinem glänzenden Rivalen, dem fruchtbaren und im besten wie schlimmsten Sinne echt nationalen Bühnendichter Lope de Vega, dem Schöpfer und Gesetzgeber des spezifisch-spanischen Dramas, zurücktreten mußte. Die einfachere, an älteren Vorbildern geschulte Kompositionsweise des Cervantes, der Mangel spannender Verwickelungen, kühner Steigerungen und berauschender Diktion, brachte ihn in Nachteil. Er zog sich von der dramatischen Tätigkeit zurück und errang mit dem ersten Teil seines großen humoristischen Romanes „Don Quixote“ und seinen „Musternovellen“ Erfolge, die seine früheren theatralischen weit hinter sich ließen. Aber wie so vielen Dichtern nach ihm, war ihm der Gedanke unerträglich, von der Bühne ausgeschlossen zu sein. Mit Glück und der ganzen Frische realistischer Charakteristik und Sittenschilderung, die er als Novellist bewährt hatte, griff er eine ältere Form des spanischen Dramas, die Zwischenspiele, mit denen Lope de Rueda und seine Zeitgenossen ihr Publikum entzückt hatten, und die eine starke Verwandtschaft mit unseren deutschen Fastnachtsspielen und Hans Sachsischen Schwänken zeigen, wieder auf. Doch die Zeit für diese einaktigen Stücke war vorüber. Und der weitere Anlauf, den Cervantes nahm, auch durch größere Schauspiele mit Lope de Vega in die Schranken zu treten, mißglückte gänzlich. An seiner Auffassung des Dramas verzweifelnd, versuchte Cervantes mit acht Schauspielen in der Weise der Modedichter oder vielmehr des Modedichters zu wirken und entfaltete in

bunter Neuheit phantastischer Erfindung, im verwirrenden Wechsel der Situationen, in unglaublichen Wundern und äußersten Theatereffekten gerade so viel davon, daß einzelne allzu Scharfsichtige auf den Glauben gerieten, er habe mit seinem „Glücklichen Halunken“, seiner „Großen Sultanin“, seinem „Tapferen Spanier“ usw. Lope de Vega und dessen Schüler nur parodieren wollen. Dem war leider nicht so, obschon viel unbewußte Parodie in diesem Aufgreifen der bedenklichsten Motive und Gestalten des Lopeschen Dramas lag. Die späteren Komödien des Cervantes blieben unaufgeführt, und als der Dichter sie mit den Zwischenspielen zusammen drucken ließ, so unbeachtet, daß der Band von 1615 zu den größten Seltenheiten gehört. Erst lange nach dem Tode des Dichters, als der „Don Quixote“ und die Novellen ihren Weg durch die Welt gemacht hatten, erinnerte man sich auch der dramatischen Versuche des Dichters, und sowohl die „Numancia“ seiner ersten dramatischen Periode als die neuen Zwischenspiele „Das Ehegericht“, „Gauners Witwerstand“, „Die Alcaldenwahl von Daganzo“, „Die wachsame Schildwache“, „Der falsche Biscayer“, „Das Wundertheater“, „Die Höhle von Salamanca“, „Der eifersüchtige Alte“, „Die beiden Plapperzungen“ wurden nach Gebühr gewürdigt, neu herausgegeben, vielfach übersetzt, ins Deutsche u. a. durch A. W. Schlegel, de la Motte Fouqué, Schack, Dohrn und Hermann Kurz.

Die Einwirkung der mächtigen und glücklichen Phantasie des Cervantes auf die Bühne ließ sich von den Brettern nicht ebenso ausschließen, wie man die Stücke des Dichters selbst ausgeschlossen hatte. Die unvergänglichen Typen des „Don Quixote“ wurden in zahlreichen dramatischen Nachbildungen lebendig; die Novellen des Cervantes haben mehr als einmal die Grundlage für romantische Dramen, Singspiele und Operntexte abgegeben, wenn auch die Benutzung nicht überall so ehrlich eingestanden und so allgemein

bekannt wurde, wie die Dramatisierung der Prachtnovelle „Die kleine Zigeunerin von Madrid" in P. A. Wolffs Schauspiel „Preciosa", das sich durch C. M. v. Webers Musik auf unsern Bühnen erhalten hat.

„Die wachsame Schildwache" ist nach dem „Wundertheater" und der „Höhle von Salamanka" wohl das wirksamste Zwischenspiel des Cervantes. Der Inhalt des kleinen Schwankes läßt sich in wenige Worte zusammenfassen. Der Held ist ein verliebter, höchst eitler Soldat, dessen einzig verpfändbarer Besitz aus einem höchst wertvollen, weil von ihm gebrauchten Zahnstocher und einer zerfetzten Schärpe besteht. Er liebt die vielbegehrte, freundliche Magd Christine. Leider aber steht ihm der bereits wohlbestallte Untersakristan Pasillas als begünstigter Nebenbuhler im Wege. Er beargwohnt und vertreibt als wachsamer Posten jeden, der sich dem Hause der Geliebten naht oder aus demselben kommt, den Hausherrn selbst nicht ausgenommen, aber zuletzt muß er sich der Entscheidung der Geliebten unterwerfen und begnügt sich, als diese den Pasillas vorzieht, mit einer Einladung zum Hochzeitsschmaus.

* * *

Hermann Sudermann: Sodoms Ende.

Residenztheater. 9. Oktober. Zum ersten Male.

Sudermanns zweites Stück „Sodoms Ende" gehört zur Gruppe der Schauspiele, die einen gemeinsamen Typus durch den bevorzugten Hinter- und Untergrund, man kann nicht sagen der Reichshauptstadt, aber einer gewissen reichshauptstädtischen Gesellschaft erhält, einer Gesellschaft, die sich gern als ganz Berlin ansieht und aufspielt. Über Berechtigung und Bedeutung der Sittenschilderung, aus der sich die dramatischen Konflikte einer ganzen Reihe von Stücken ergeben, unter denen „Sodoms Ende" immerhin eines der bedeutendsten ist, tobt seit Jahren ein

leidenschaftlicher Kampf. Wenn die Forderung abgeschmackt und kleinlich oder engherzig akademisch war, daß in einer von den gewaltigsten Kämpfen erfüllten Zeit das bürgerliche Schauspiel Idyll bleiben solle, wenn es ganz unerträglich erschien, daß „in dieser Blütezeit der Schufte“ (wie Theodor Storm sagt) lauter brave Gesellen mit kleinen, liebenswürdigen Schwächen und Angewöhnungen an den Lampen herumgaukelten, so wurde ein gewaltsamer Durchbruch zur Wirklichkeit zuletzt unvermeidlich. Nur schloß die Art, mit der man bisher vernachlässigte oder scheu zurückgedrängte Lebenserscheinungen und Lebenswahrheiten auf die Bretter riß, eine neue Vergewaltigung des Lebens in sich ein. Die auf theatralische Wirkung berechnete Gesellschaftsstudie, die noch dazu unter dem Druck modischer Philosophie und Phraseologie steht, beeinträchtigt die freie, echt poetische Lebensdarstellung nach anderer Seite hin nicht weniger als das überlieferte Bühnenbild, in dem sich die Tugend zu Tisch setzt, wenn sich das Laster erbricht.

Da diese Sittendramen keineswegs ungeheuerliche Ausnahmezustände, sondern herrschende, breit im Vordergrund stehende Verhältnisse schildern sollen, so wird bald klar, daß im poetischen Spiegel selbst ein Fehler sein muß, der die Dinge hier falsch verschönert, dort verzerrt. Um dramatische Gegensätze zu erhalten, opfert der Dichter die Wahrheit und vor allem die Bescheidenheit der Natur einfach auf. Ich darf hier nur wiederholen, was ich in meinen „Studien zur Literatur der Gegenwart“ hervorgehoben habe: Wenn es in „Sodoms Ende“ heißt, daß gar mancher brave Kerl in diesem Treiben mitschwimme, so wirft das blitzartig ein Licht auf die gewisse Unwahrheit des Lebensspiegels. Es ist einfach nicht wahr, daß irgend ein braver Kerl in solcher Welt brav bleibt und gar den frechen Lasterton eines im Kern faulen Protzentums mitredet, aber es ist wahr, daß es vielmehr brave Kerls gibt, die ein gewichtiges und

bedeutsames Stück Leben und Wirklichkeit neben der hier geschilderten aufrecht erhalten, ohne daß ein Professor Riemann von auswärts kommen muß. Ein Ausschnitt aus den wurmstichigsten und beflecktesten Blättern ist nicht das große Lebensbuch! Die individuelle oder gesellschaftliche Abnormität bleibt das Recht des Dramatikers und jedes Dichters, darf sich aber nicht für die Wahrheit, die ganze Wahrheit, die Wahrheit ausschließlich, ausgeben. In „Sodoms Ende" ist die angeblich an der Verlotterung, der Frivolität, der Eitelkeit und Genußsucht einer in Grund und Boden hinein verdorbenen Gesellschaft zerbrechende Genialität des jungen Malers von „Sodoms Ende" ein ganz falscher Gegensatz zu dieser hohlen, verdorbenen Welt. Wäre Willy Janikow ein Genie, ja nur ein tüchtiges, starkes Talent, so hätte das zerstörende, entsittlichende Treiben dieser Drittelswelt, dieses goldüberstreuten Schlammes, nicht die Macht über ihn, ihn zum Nichtstun und zur Verkommenheit zu führen. Der Fleiß, das Schaffenmüssen sind notwendige Bestandteile des echten Talentes, geschweige denn der wirklichen Genialität. Genie und Talent gehen allerdings gelegentlich an der von Sudermann dargestellten Gesellschaft zu Grunde, aber nicht weil sie mitlumpen und die Fähigkeit zum Arbeiten verlieren, sondern weil sie nicht mitlumpen, weil sie schaffen, auf Leben und Tod arbeiten, und weil besagte Gesellschaft dafür nichts hat als frechen Hohn und eisige Gleichgültigkeit. Nein, der wirklich Geniale ist für sie nie genial, und was sie genial nennt, ist eben vom Schlage der Willy Janikow. Maler Riemann hat ja ganz recht, als er seinem Freunde zuruft: „Mit dem alleinseligmachenden Laster bleib mir gefälligst vom Halse. Ich sag dir, das Laster hat einen minimalen Bildungswert." Unrecht hat er aber und mit ihm Kramer, Frau Janikow, die arme Kitty und das unselige Klärchen, daß sie an die Genialität dieses Willy glauben, Unrecht hat der Dichter, der uns glauben machen will, daß in Willy Janikow ein Genie,

just der Künstler, den die Zeit braucht, zu Grunde gerichtet worden wäre. Nein anders, ganz anders sieht der Kampf zwischen Sodom und der wirklichen Volks- und Kunstseele der Gegenwart aus. Im Gespräch zwischen Janikow und Riemann enthüllt sich das. „Sieh mal“, sagt Herr Willy, auf die Abendsonne weisend, „sieh mal, wie sie da glühend über dem Meer von Dächern liegt. Wer das malen könnte!“ „Mal's doch!“ „Und die wellenschlagenden Gelüste alle darunter? Jede Rauchwolke ein Dunst von unausgegorener Leidenschaft. Jedes Dach ein steingewordener Frevel! Wie will man das malen?“ „Merkwürdig, ich sehe nichts wie Sonnenschein.“ „Du bist eben ein Philister. Ja, mein guter Kerl, das bist du! Oder hast du je den Sturm und Drang einer werdenden Zeit in deinem Hirnschädel brausen gehört? Hast du je den geweihten Trotz in dir gefühlt, gegen das, was die stumpfe Masse für recht und sittlich und verehrungswürdig hält? Hast du je riskiert, dir in der Wildnis des Lasters neue Reiche der Erkenntnis zu erobern?“ „Riskiert? als ob da etwas zu riskieren wäre! Nur der setzt Leben, Glück und Ehre aufs Spiel, der im Widerstand gegen diese Welt beharrt und des Glaubens lebt, daß der Sonnenschein mindestens so viel wert sei als der Dreck, der sich unter ihm streckt.“ Man empfindet aber- und abermals, daß die Weltschilderung, die hier vorwiegt, im wesentlichen Krankheitsschilderung bleibt, daß alles Gesunde, von der Fäulnis Unergriffene (wie Riemann, Kramer, das alte Ehepaar Janikow, das junge Klärchen) einen Stich ins Blinde, Beschränkte, Erkenntnisunfähige erhält, mit einem Wort, daß die Gegensätze vielfach falsch und lediglich auf die theatralische Wirkung gestellt sind. Diese Wirkung ist nicht unbedeutend, und wenn betont wird, daß sich das Stück durch einen sehr geschickten szenischen Aufbau, durch eine gewisse technische Meisterschaft auszeichne, braucht man gar nicht zu widersprechen.

* * *

Max Dreyer: In Behandlung.

Königl. Schauspielhaus. 14. Oktober. Uraufführung.

Das Stück interessiert und fesselt durchwegs, erweckt in einer ganzen Reihe von Szenen die fröhlichste Teilnahme der Zuschauer und erwies sich als ein sehr glücklicher Versuch den Kämpfen, die die moderne Frauenfrage heraufführt, ihre heiterste Seite abzugewinnen. Sowohl in dem Trotze, mit dem das junge Fräulein Dr. Liesbeth Weigel, die in Zürich Medizin studiert und promoviert hat, sich den Überlieferungen einer kleinen pommerschen Hafenstadt gegenüberstellt und einen ungeliebten Bräutigam, der ihr ihre Laufbahn als Ärztin abschneiden will, kurzerhand verabschiedet, als in der Scheinheirat mit dem heimlich und unbewußt geliebten Dr. Berthold Wiesener stecken echte Lustspielmotive, ja einige der prächtigsten, auf der Hand liegenden des dritten Aktes, in dem das junge Paar nebeneinander praktiziert, hat der Verfasser, den es drängte, die beiden jungen Leute aus der Wissenschaft in die ars amandi hineinzuführen, kaum angedeutet und sogar fallen lassen. Dafür nähert sich die originell angelegte und frisch durchgeführte Komödie an ein paar Stellen unliebsam dem herkömmlichen Bühnenschwank und an einigen anderen der sozialen Studie. Die karikierten kleinstädtischen Frauenfiguren und der freche Bauunternehmer Jantzen sind etwas zu bekannt, wenn auch der Verfasser mit Wahrheit versichern kann, daß besagte Figuren seit Kotzebues Tagen weder seltener noch liebenswürdiger geworden sind. Aber gleichviel, das Zeug zu einem aus wahrhaft komischer Anschauung und humoristischer Gestaltenbildung gewebten Lustspiel ist in Dreyers Komödie vorhanden. Und der lautschallende Beifall, mit dem das Publikum neben den Darstellern auch den anwesenden Verfasser nach jedem Akte hervorrief, war ein durchaus verdienter. Hoffentlich entwickelt sich das Talent des Verfassers in der Richtung

weiter, die seine Charakteristik der tapferen Liesbeth Weigel, des trefflichen alten Schiffskapitäns Christian Ohlerich — der ein Verwandter von Ad. Wilbrandts Johann Ohlerich sein muß — und des schwedischen Vizekonsuls Ferdinand Saubert, des schönen Ferdinand, einschlägt, und nicht in der Richtung, wo Figuren wie Edith Schwan und die Frau Steuerrat Bornemann zu Hause sind.

* * *

Otto Ludwig: Agnes Bernauer.

Königl. Schauspielhaus. 21. Oktober. Uraufführung.

In der Reihe der Stoffe aus der Geschichte und Sage, die mit nie versiegendem Zauber die dramatischen Dichter anziehen und wiederum anziehen, obschon ein sprödes, jeder dramatischen Lösung widerstrebendes Element in ihnen verborgen ist, steht die Überlieferung von der Liebe des Herzogs Albrecht von Bayern zur sinnbetörenden, holdseligen Baderstochter Agnes Bernauer von Augsburg, von der Ehe und dem gewaltsamen Mord des schönen Bürgerkindes obenan. Soweit sie historisch beglaubigt ist, fällt die Geschichte in die Jahre zwischen 1432 und 1435; sehr früh hat sich die Volksphantasie ihrer bemächtigt, alte Lieder haben die Lücken der Chronik gefüllt, die Einzelheiten vom heimlichen Liebesglück des ungleichen und doch so gleichen Paares auf Schloß Vohburg, vom Zerwürfnis des jungen Herzogs Albrecht mit seinem regierenden Vater, dem Herzog Ernst von Bayern, vom Turnier zu Augsburg, bei dem Albrecht seine Vermählung mit der jungen Augsburgerin der Welt wie einen Fehdehandschuh vor die Füße schleudert, von der heimlichen Einführung der Agnes als Herzogin in Bayern in Albrechts Stadt Straubing, von dem Gericht über Agnes Bernauer und ihrer Ertränkung in der Donau ausgefüllt. Seit der bayerische Sturm-

und Drangdichter Graf Johann August von Törring-Gutenzell (1753 bis 1826) sich 1780 des Stoffes zuerst bemächtigte, hat eine Folge von Dichtern, darunter schwächere wie Ad. Böttger, Melchior Meyr, stärkere wie Friedrich Hebbel, noch ganz neuerdings wieder Martin Greif, dem Stoff die Seite abzugewinnen gesucht, von der er zur rechten und wirksamen Tragödie umgebildet werden kann. Was es ist, das die Dichter so unwiderstehlich lockt, lehrt der erste Blick auf den Schimmer, der von der Überlieferung ausstrahlt. Die Macht der stärksten Welt- und Schicksalsgegensätze von der höheren Macht bestrickender Anmut und heißer Leidenschaft überwunden, Glück und Treue zweier Menschen im todesdrohenden Kampfe mit dem Wesen und Vorurteil der Welt, dazu der Konflikt von alt und jung in seiner ergreifendsten Gestalt, als Konflikt zwischen Vater und Sohn, alles verheißt hier die mächtigsten, aber auch die tiefsten Wirkungen. Der Zug des deutschen Gemüts, der in der Blütezeit unserer mittelalterlichen Dichtung das Gedicht des Hartmann von Aue vom armen Heinrich belebt, der im ältesten deutschen Roman, in Jörg Wickrams „Goldfaden“ die Liebe des Hirtensohnes Löwfried zur Grafentochter verherrlicht, ist in der Überlieferung von Agnes Bernauer mächtig. Und der elementare Drang der Volksseele, nach dem nicht bloß das Leben der Völker, sondern auch die Ideale der Völker in der Dichtung verkörpert werden müssen, zwang und zwingt die Poeten, es mit der Geschichte des Herzogs Albrecht und der schönen Agnes immer aufs neue zu versuchen. Und doch hat der Stoff noch jedem, der ihn nicht wie der alte Törring ganz naiv als eine buntfarbige und höchst traurige Haupt- und Staatsaktion behandelte, unüberwindliche Hemmnisse entgegengesetzt. Wer, wie Hebbel, den Kampf zwischen der Fürstenanschauung und Fürstenpflicht des Vaters, des Herzogs Ernst, und der weltvergessenden Leidenschaft des Sohnes in den Mittelpunkt rückte, der scheiterte an der für das

Gefühl unannehmbaren, unmittelbar auf den Gerichtsmord der Herzogin Agnes folgenden Versöhnung zwischen Vater und Sohn; wer Agnes Bernauer und ihrem fürstlichen Liebhaber eine andere Schuld lieh, als die der rücksichtslosen Liebe, stand in Gefahr, die Sympathie zu erkälten, die dem jungen Paare zum vornherein gewiß ist. Die Erklärungen, die der nüchterne Berichterstatter und Psycholog für den Ausgang der tragischen Historie hat: die zähe Macht der Zeit, die auch den gewaltigsten Schmerz besiegt, die stumme Macht der Verhältnisse, die auch den Trotzigsten, Kühnsten unter das Joch des Weltgangs zurückzwingt, sie alle kann der dramatische Dichter nicht brauchen. Und so hat eine Bearbeitung dieses Stoffes nach der andern ihre Klippe gefunden auch wenn sie mit noch so vollen Segeln einherfuhr.

Was die deutsche Dichtung in einer ganzen Anzahl ihrer Vertreter erfuhr, hat ein Dichter wie Otto Ludwig in sich allein durchlebt und die geheime, schier dämonische Lockung des gefährlichen Stoffes, wie die plötzlich emporspringenden, jede echte dramatische Verkörperung im schönsten Wuchs zerbrechenden verborgenen Hindernisse in ihm wie ein Lebensschicksal ertragen müssen. Von 1835 bis beinahe zum Ausgang seines Lebens, ein Menschenalter hindurch, hat ihm Geschichte und Gestalt der Baderstochter von Augsburg vorgeschwebt, ist immer wieder in seine Träume eingetreten und hat ihren poetischen Leib von ihm geheischt. Achtmal hat der Dichter angesetzt in einer Tragödie die im Stoff selbst liegende Widermacht zu besiegen und aufzulösen, viermal hat er seine Erfindung bis zum Schluß oder doch beinahe bis zum Schluß geführt, jedesmal hat er gehofft, durch einen veränderten Gesichtspunkt die tragische Kraft und die Fülle poetischen Lebens, die unzweifelhaft im Stoff vorhanden ist, rein zu entbinden, und jedesmal wieder hat sein tiefer Künstlersinn und seine erbarmungslose Selbstkritik das Geschaffene verworfen. Ganz zuletzt

stand er wieder da, von wo er in erster Jugend die Überlieferung angeschaut und in der Ballade „Das Lied von der Bernauerin" ihrem lyrischen Grundton ergreifenden Ausdruck gegeben hatte. In dem prachtvollen Fragment von 1859, nur einen Akt umfassend, nahm der Dichter noch einen Anlauf den Stoff zu gestalten, wie er ihn wieder sah: „Zwei Menschen von gewaltiger Liebe erfaßt, so daß sie nach nichts fragen, auch nichts hören und sich gegen den Weltwillen durchsetzen wollen, aber an ihm scheitern. Wenn Albrecht nicht stirbt, so muß er wenigstens zuletzt bewußtlos sein. Der Aussicht: entweder er stirbt oder er übersteht die Krisis und wird ein besserer Fürst als er ohne das geworden wäre. Albrecht müßte ein Mann der Tat sein, kein Brüter und Grübler. In Agnes keine Umkehr im Gefängnis. Sie verwirft die Rettung, die die Liebe ausschließt. Beide frevelnd, wenn sie sich schwören, nichts soll sie trennen. Er und sie sind gewarnt. Mitten in der Gefahr vergessen sie diese über ihrer Liebe. Die Gefahr erhöht nur den Liebesmut zum Trotz. Sie wollen sich besitzen und weiter fragen sie nichts. Eine frevelhafte, aber schöne Liebe. Sie weiß von vornherein, daß sie die Welt gegen sich hat. Jene Zeit mit ihrer Totalität, ihrer sinnlichen Kraft, ihrer gewaltigen Leidenschaft. Sie fragen nicht, der Alte (Kaspar) fragt nicht. Die Maschine einfachst. Ebenso in dem Paare kein Zweifel. Äußerste Wahrheit, Einfachheit, nichts Gekünsteltes, Gesuchtes, Gequältes in Handlung und Charakteren. Äußerste Schlankheit im Verlauf. Keine Sprünge. Stetigkeit. Einheit der Situation."

Nicht so aber hatte sich der Stoff dem Dichter der „Makkabäer" dargestellt, als er, fast unmittelbar nach diesem seinem dramatischen Meisterwerk, die Gestaltung der Agnes Bernauer in den ersten fünfziger Jahren wieder aufnahm. Es schien ihm notwendig eine andere Schuld, als den Egoismus der heißblütigen Leidenschaft und ihrer Verachtung der Außenwelt, zur Motivierung des tragischen

Ausgangs der Liebesehe, des Untergangs der Frau, der Versöhnung des Mannes mit seiner Welt, zu erfinden. Und so kam er dazu, die beiden Liebenden als schuldig darzustellen: den jungen Herzog eines phantastischen Glückverlangens und einer sich überhebenden Selbstherrlichkeit, die „der Krücken spottet", Agnes Bernauer der aus allseitiger Bewunderung erwachsenen jugendlichen Eitelkeit, die eine Lüge in ihr Verhältnis zu Herzog Albrecht trägt. Aus dieser Voraussetzung ging das große Bruchstück von 1856 bis 1857 hervor, dessen drei Akte, durch Fragmente und Planskizzen aller Art ergänzt, der Theaterbearbeitung von C. Fides in der Art zu Grunde liegen, daß die Haupthandlung, wie beinahe alle Einzelheiten der Bearbeitung aus dem Torso Otto Ludwigs unmittelbar gewonnen sind. Der wärmste Bewunderer des Dichters konnte sich nicht leugnen, daß in dieser Gestaltung des Stoffes, mit der Einführung des Zauberspiegels und der von Hans Zenger und seinem wälschen Weibe Isotta geführten Intrigue gegen Agnes, ein bedenkliches Element mitwaltet; der entschiedenste Gegner konnte sich umgekehrt nicht gegen die phantasievolle Kraft der Anlage, den Reichtum der Charakteristik, die lebensvollen (nicht bloß sprachlichen) Schönheiten der Einzelszenen verschließen. Der Wunsch lag nahe genug, da einmal die späteste, die echte Agnes Bernauer, nur zum kleinsten Teile ausgeführt worden ist, wenigstens die bedeutsame Auffassung, die so weit vorgeschrittene interessante Ausführung früherer Jahre nicht bloß für die literarische Bewunderung, sondern auch für die Bühne zu erhalten. Unser Hoftheater, das durch die Beziehungen Otto Ludwigs zu Dresden, durch den großen Erfolg der Wiederaufnahme der „Makkabäer" den ersten Anlaß hierzu hatte, ehrte sich selbst, indem es die Hand zu diesem Versuche bot. Der Erfolg war ein guter, doch kein durchschlagender. Der dritte Akt, der dramatische Höhepunkt, wo Albrecht unmittelbar nach dem Turnier, bei dem er sich

selbst und seine fürstliche Zukunft für Agnes eingesetzt, die geheime Ehe offen bekannt hat, wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen. Der vierte Akt (aus den Bruchstücken des dritten im Torso gestaltet) wirkte mit seinen jähen Gefühlsübergängen und dem inneren Zwiespalt des Ehepaares noch immer bedeutend, obschon nicht überall klar; die Rührung, die der fünfte Akt mit der Selbstaufopferung der Agnes wecken soll, kam um so weniger zu ihrem vollen Recht, als entschieden gewisse Zwischenglieder fehlten. Entweder hat es die Bearbeitung in zu großer Pietät gegen den Dichter gescheut, hier eine Lücke selbständig zu ergänzen oder hat zu einseitiges Gewicht auf die erwachende bessere Natur, den Drang zur Sühne des Geschehenen, Verschuldeten, gelegt, oder es haben theatralische Kürzungen die tiefere Motivierung des Vorgangs und die nötige Klarheit gefährdet. Die Bearbeiterin hat ganz richtig erkannt und gefühlt, daß die bedenkliche Seite der Erfindung aus den ersten fünfziger Jahren die Gegenüberstellung der Isotta Zenger ist, aber indem sie diese Gestalt halb fallen ließ und ihre Mitwirkung an der letzten Wendung der Tragödie in den Hintergrund drängte, ist etwas Sprunghaftes, Undurchgebildetes in diese letzten Teile der Bühnenbearbeitung gekommen. Da es sich einmal nur darum handeln kann, dem vorhandenen großen Bruchstück eine bühnenfähige, wirksame Gestalt zu geben, so muß auch die Intrigue zum Ende geführt werden, die den Herzog der Geliebten entfremdet — selbst das Wiedererscheinen der Walpurgis, der klugen Frau aus Ungarn, hätte nicht gescheut werden dürfen.

* * *

Victorien Sardou: Fedora. Deutsch von Paul Lindau. Königl. Schauspielhaus. 16. Dezember. Zum ersten Male.

So alt oder doch beinahe so alt, als das Theater ist, ist auch der Streit um die Grenzen der theatralischen Technik und der lebendigen Dichtung. Seit sich das Drama von den anderen Gattungen der Poesie schied, hat sich neben der dramatischen Entwickelung eine theatralisch-literarische Praxis herausgebildet, die den nicht aus den Schicksalen, Zuständen und Menschen natürlich erwachsenden theatralischen Effekt ausschließlich sucht und, wenn sie ihn gefunden hat, für den dramatischen Effekt ausgiebt. Sie ist mit der Improvisations- und Maskenkomödie groß geworden, sie hat sich aus dem Schatten, den ursprünglich die echte dramatische Erfindung warf, in eine dämonische Gestalt verwandelt, die der wahrhaften poetischen Lebenswiedergabe das beste Blut aussaugt. Sie ist in gewissen Zeiten und bei gewissen Schriftstellern zu einer selbständigen Meisterschaft gereift, einer Meisterschaft, die geistige Arbeit, Scharfsinn, außerordentliche Literatur- und Bühnenkenntnis voraussetzt, aber mit der künstlerischen Meisterschaft des wirklichen Dichters, des Dramatikers von Gottes Gnaden, kaum mehr zu schaffen hat als die Meisterschaft im Schachspiel mit der gestaltenden Plastik. Wenn ein vollendeter Schachspieler, der mit souveräner und sicherer Beherrschung der vierundsechzig Felder des Brettes jeden Zug berechnet, keine Figuren zur Hand hat, schnitzt er sich wohl Männerchen und ist darum doch weder ein Bildhauer noch auch nur ein Bildschnitzer. Kann er aller Augen auf seine Züge lenken, alle Spannung auf den letzten Ausgang richten, so fragt niemand mehr, wie seine Figuren eigentlich beschaffen sind, und mancher verwechselt die nervöse Erregung, die ihm das Zuschauen verursacht, wohl gar mit wahrhaftigem Herzschlag.

Das hier gebrauchte Bild ist zu drastisch, gewiß, aber ein Drama, in dem das Mißverhältnis zwischen der tech-

nischen Kunst des Aufbaus, der unfehlbaren, bewußten Steigerung, des Einschlagens wohlvorbereiteter Blitze einerseits und der absoluten Unwahrhaftigkeit der Voraussetzungen, der Leblosigkeit der Gestalten, der Unmöglichkeit der seelischen Empfindungen anderseits, so fühlbar wird, wie in V. Sardous „Fedora“, legt so starke Vergleiche nahe. Wenn der französische Schriftsteller über die Willkür seiner Erfindung, die kaltberechnete Ausnutzung in sich unwahrer Gegensätze, über die Hohlheit seiner agierenden Puppen mit gewissen realistischen Einzelheiten, kleinen Genrebildern und gut aufgesetzten Lichtern hinwegtäuscht, den Wachsmasken einen Schimmer von Leben und Wahrheit anschminkt — um so schlimmer denn! Wie soll das Publikum, das ohnehin der „Sensation“ in der Kunst wehrlos gegenübersteht, zum Bewußtsein kommen, daß es der Spielball einer Berechnung ist, die nur auf materielle, nicht auf seelische Wirkungen ausgeht? Viktor Sardou ist ein viel zu geistreicher Mann, um dergleichen mit Ungeschick zu machen, verbirgt er doch selbst die innerste Unklarheit seiner Motive hinter einer nüchtern-klaren Auseinandersetzung gewisser vergangener oder bevorstehender Einzelheiten, bei der es den Zuschauern nicht einmal zum Bewußtsein kommt, was denn nun eigentlich zwischen dem Ende des dritten und vierten Aktes vorgegangen ist.

Die Handlung des Racheschauspiels „Fedora“, in dem sich die Rächerin, die russische Fürstin Fedora Romazoff, in ihren eigenen Netzen rettungslos verstrickt und ihre Racheleidenschaft mit dem Verlust von Liebe und Leben zu bezahlen hat, des breitern zu erzählen und die Unwahrheit und Unmöglichkeit der sensationellen Spannung im einzelnen nachzuweisen, wäre nutzlos. Wer zwischen Feuerwerk und Gewitter nicht unterscheiden kann, nicht unterscheiden will, läßt sich auch keinen Unterschied demonstrieren. Die Vorliebe der Darsteller für die effektvolle Unwirklichkeit solcher Dramen wurzelt in der alten Neigung,

Handlung und Rollen als einen Canevas zu betrachten, zu dem die Schauspielkunst erst die Ausführung und die Farben zu liefern hat. Und in Werken dieser Art ist mehr als Canevas; die sicheren, spannenden wie schlagenden Effekte sind von Szene zu Szene gegeben, die Figuren aber harren ihrer Belebung, einer Scheinwahrheit und eines Scheinglanzes, erst durch die Darsteller und Darstellerinnen. Stücke wie „Fedora" sind ohne den Schauspieler nichts, aber mit ihm eines starken theatralischen Erfolges gewiß, und die Losung „Shakespeare kann versagen, Sardou versagt niemals!" zieht mit unwiderstehlicher Gewalt Spiellustige wie Schaulustige in den gleichen Kreis.

* * *

1898.

Hermann Sudermann: Johannes.

Königl. Schauspielhaus. 15. Januar. Zum ersten Male.

Gerechterweise muß es dem Dichter des Johannes zu Gute kommen, daß er zuerst wieder wagt, der verpönten Kunstform der Tragödie zuzustreben, daß er einen Stoff ergriffen hat, in dem ein tieferes Problem wenigstens gestreift, wenn auch keineswegs erschöpft wird, daß er die Schranken, mit denen man die poetische Phantasie in den Kreis der Sitten, Zustände und Nöte des Augenblicks zu bannen sucht, entschlossen niederwirft und das uralte Recht des Dichters auf die Welt in Anspruch nimmt. An einigen erhabenen und erhebenden Augenblicken, an ergreifendem Pathos kann es um so weniger fehlen, als der Verfasser die biblischen Gleichnisse und mächtigen Bilder der Propheten und Evangelien in die Sprache seiner Dichtung hereinzieht. Wenn hinzugefügt wird, daß sich nicht sowohl im Aufbau

der Tragödie „Johannes“, als in der phantasievoll-malerischen Ausführung einzelner Situationen, in einer Reihe stimmungsvoller Szenen die vielgepriesene theatralische Technik Sudermanns wiederum bewährt, daß ein starker Aufwand von Sittenschilderung einer Niedergangszeit — der kleine Tyrannenhof des Vierfürsten von Galiläa samt seinen römischen Gästen ist Decadence — den wirksam farbigen Gegensatz zu der düsteren Bußangst und religiösen Sehnsucht abgibt, in deren Mittelpunkt der Prophet aus der Wüste steht, so sind wohl alle Elemente aufgezählt, die dem neuen Drama starken Eindruck und bei einzelnen sogar volle Zustimmung sichern könnten.

Doch alle Würdigung dieser Einzelheiten ordnet sich einer großen und entscheidenden Frage unter, der Frage nach der Echtheit, der inneren Lebens- und Überzeugungskraft eines mit den höchsten Ansprüchen auftretenden Werkes. Es ist Vorbedingung für die Behandlung eines poetischen Stoffes, der uns im Tiefsten ergreifen, ja erschüttern soll, daß auch wir in die Tiefen echt dichterischer, großer Anschauung und Gestaltung hineingezogen, nicht mit kleinen Künsten interessiert, mit bedenklichen Mitteln und Reizen gefesselt und mit äußerlichen, nicht zur Sache gehörigen Effekten über die Zwiespältigkeit der Absicht oder der Durchführung hinweggetäuscht werden. Mag es die Meinung des Dichters gewesen sein, das innere Erlebnis Johannes des Täufers: die plötzliche Erschütterung seines herrischen, siegesstarken, gewaltsamen Prophetentums durch die dunkeln Kunden von der Lehre des Heilands, die zu ihm herandringen, in den Vordergrund zu stellen und den Fall des Predigers aus der Wüste durch die Zweifel am Rechte seines eifernden Zorns, die ihn im entscheidenden Augenblick überkommen, wo Herodes und Herodias den Tempel betreten, zu motivieren, so wird dennoch das äußere Erlebnis: die zweimalige Versuchung des Johannes durch die lüsterne Salome, sein Untergang durch die Racheleidenschaft der Weiber, so

wird das schillernde Bild des herodianischen Hofes mit seiner Zerklüftung und seinen Lastern zur Hauptwirkung. Die Verbindung zwischen den beiden Strömungen, die durch die Tragödie hindurchgehen, ist ungenügend; der geheime Kampf in der Seele des Johannes beginnt viel zu früh, um nicht die volle Entfaltung seines ursprünglichen Wesens zu hindern; es breitet sich etwas Schleier- und Traumhaftes über den Charakter, was der dramatischen Energie gefährlich ist. Die fragmentarische Art, in der Johannes von der Lehre des Galiläers erfährt, die ihm nicht ein einziges Mal in einer lebendigen Gestalt entgegentritt, nimmt der inneren Überwindung des Täufers viel von ihrer Gewalt und Wucht. Die Fülle der Genreszenen, über die das allmähliche Hervortreten des Grundgedankens verteilt ist, schwächt dessen dramatische Eindringlichkeit ab, während die Entwicklung der Greuel im Hause des Herodes, das Verhältnis des Vierfürsten zu Mutter und Tochter, das Hinauswachsen der Herodias über den elenden Gemahl, der Tochter über die Mutter, verhältnismäßig straff zusammengefaßt ist.

Wir lassen die alte Frage nach dem Recht der Märtyrertragödie, die seit Corneilles „Polyeucte“ fruchtlos erörtert worden ist, ganz bei seite — die Forderung der tragischen Schuld gilt ja ohnehin der neuesten Ästhetik als ein Gespenst aus der Ahnengruft — aber wir müssen wiederholt betonen, daß gerade der Standpunkt, den Sudermann eingenommen hat, den Täufer Johannes und seinen strafenden Zorn durch die milde Christuslehre überwinden zu lassen, ihn unbedingt verpflichtet hätte, die überwindende Macht dem Johannes anders gegenüberzustellen, als in stammelnden Lauten, dumpfen Gerüchten, zerstückelten Botschaften und in dem Schlußeffekt des palmenschwingenden Volkes, das jauchzend den Einzug des Heilands in Herodes' Residenz begleitet. Gewiß läßt sich eine bloße Sehnsucht und Ahnung, eine Verheißung, deren Erfüllung noch fern

ist, dramatisch verkörpern. Wie gewaltig und ergreifend wirkt am Schluß von Hebbels „Herodes und Mariamne“, einer echten Tragödie voll gewaltigen Ernstes, deren Bild mich gegenüber der dekorativen Koloritverschwendung des „Johannes“ den ganzen Abend nicht verlassen hat, die eine Szene, in der die heiligen drei Könige vor Herodes treten und den blutigen Idumäer mit dem Schauer des Kommenden erfüllen! Durch die Art, wie Sudermann die außer der Szene bleibende höhere Macht behandelt, erhält die ganze Anlage der Tragödie etwas Schiefes, das Spiel und Gegenspiel geht nicht zwischen Johannes und dem, der da kommen soll, sondern zwischen dem Täufer und den beiden Weibern Herodias und Salome vor sich; der wahre und höhere Konflikt erscheint dem theatralisch anlockenderen aufgeopfert, die letzte entscheidende Wendung spitzt sich zu einem Operneffekte zu, der nicht als das Bleibende wirkt. Und schlimmer als das, die Berauschung des Herodes durch den wollüstigen Tanz der Stieftochter und die grausame Aufopferung des Täufers ist der letzte starke Eindruck. Der Schauer des Unnennbaren, der den Abgang des Todgeweihten begleiten müßte, erfaßt uns nicht; hier wie überall trägt die Schilderung einer üppigen und üppig aufgeputzten Wirklichkeit über das gewollte, doch nicht aus der innersten Natur strömende Pathos den Preis davon.

Auch in die Sprache hinein erstreckt sich die Zwiespältigkeit. Es ist das Recht des Dichters, die aus den biblischen Büchern stammenden edlen Bestandteile seines Ausdrucks mit wertloseren zu einem Erz zu verschmelzen. Aber schmelzen müssen sie im Feuer des eigensten Ergriffenseins. Da Benvenuto Cellini beim stockenden Guß des Perseus seine Zinnschüsseln und Teller in die Masse warf, tat er, was ihm ziemte und frommte. Aber wie würde sich's ausgenommen haben, wenn er sie nicht geschmolzen, sondern auf die Brüche und Lücken der unvollkommenen Statue als Rüstung aufgenagelt hätte? Etwas

dem Aufnageln Verwandtes ist an zahlreichen Stellen der Sudermannschen Tragödie zu verspüren; die verschiedenen Bestandteile der Sprache sind nicht in Glut noch in Fluß gekommen. Mitten zwischen den prophetischen Bildern und Sentenzen — die übrigens, an unrechter Stelle verwandt, keineswegs ihre rechte Wirkung tun — schlagen Trivialitäten ans Ohr des Hörers und Geistreichigkeiten, die im Vergleich mit der Situation zu Trivialitäten werden.

Auf die Längen und überflüssigen Genrebilder des „Johannes" braucht man durchaus kein entscheidendes Gewicht zu legen. Das müßte eine ungeschickte Regie sein, die nicht durch ein paar entschlossene Schnitte der Tragödie etwa dreiviertel Stunden Zeitlast abnehmen könnte. Und viel verschlägt auch nicht, wenn in der psychischen Entwickelung, die so viel Unklares, Schwankendes hat, ein paar Punkte noch dunkler werden. Die theatralische Wirkung wird also zu steigern sein, nur schade, daß sie keine echt dramatische werden kann, weil Gestalt und großes Schicksal Johannes des Täufers von vornherein in ein bedenklich schillerndes Licht gerückt sind, weil die Anziehungskraft der Fäulnisschilderung eine Gewalt offenbart, der sich Sudermann, trotz seines höheren Wollens, nicht entwinden kann.

* * *

Henrik Ibsen: Ein Volksfeind.

Deutsch von Wilhelm Lange.

Königl. Schauspielhaus. 20. März. Neu einstudiert.

Man kann dem Ibsenfieber der deutschen Reichshauptstadt, zu dem ganz andere Ursachen zusammenwirken als die Bewunderung für ein großes Talent und die Sympathie für das germanische Denkerelement in Ibsens Schöpfungen, sehr zweifelnd gegenüberstehen und doch empfinden,

daß der nordische Dramatiker ein Recht hat, in der Reihe der Unsterblichen seinen Platz zu erhalten. Auch ziemt sich, trotz aller Kritik, eingedenk zu bleiben, daß Dichter geboren werden und wachsen, nicht geträumt und künstlich aufgebaut werden, wie hinterdrein ihre Denkmäler, daß ihre Irrtümer, ihre Härten und Mängel zumeist, wenn nicht überall ein Teil ihres Geschickes sind, daß gewichtige Anklagen gegen den Dichter auf Land und Leute, Zeit und Zustände, in und unter denen er sich entwickeln mußte, zurückfallen. Die Wirkungen Ibsens sind noch längst nicht abgeschlossen, das letzte Wort über ihn kann, trotz seiner siebzig Jahre, nicht gesprochen werden, und so gilt es heute vor allem zu betonen, daß in ihm eine mächtige Kraft und gewaltige Eigenart lebt und wirkt, daß Ibsen, sein Weltbild sei uns lieb oder leid, ein Weltbild hat, was mehr ist, als von vielen tausend Poeten und Dichterlingen gerühmt werden kann.

Die Apotheose der Isolierung, der bewußte Widerstand gegen die Triebe und Vorurteile der Masse, der allherrschenden Mehrheit, die die Grundlagen der Ibsenschen Welt- und Lebensanschauung sind, haben zwar in beinahe allen Ibsenschen Dichtungen, aber in keiner schärfer, bestimmter, stärker Ausdruck gefunden als im „Volksfeind". Durch mehr als eines der Dramen Ibsens hindurch klingen die Einsichten, zu denen der knabenhaft enthusiastische und naive Dr. Otto Stockmann Schritt für Schritt gelangt: „Der gefährlichste Feind der Wahrheit und der Freiheit — das ist die kompakte Majorität — ja diese verfluchte kompakte liberale Majorität!" „Ich denke, wir alle sind darin einig, daß die Dummen die geradezu überwältigende Majorität bilden, rings um uns her auf der ganzen weiten Erde. Aber das kann doch nie und nimmer das richtige sein, daß die Dummen über die Klugen herrschen sollen." „Der stärkste Mann der Welt ist derjenige, welcher — allein steht!" Aber nicht überall wecken sie so unbedingt eine gleiche Überzeugung im Zuschauer und Leser, als durch Handlung und

Charakteristik des „Volksfeindes". Wie durchgehends bei Ibsen sind ja auch in diesem Schauspiel Willkür und Wirklichkeit, die schärfste Beobachtung des Lebens und phantastischer Eigenwillen seltsam gepaart; die Voraussetzung, daß der kluge Dr. Stockmann, der fähig ist die große Entdeckung von der Verseuchung der städtischen Heilquelle zu machen, so gar nicht ahnen soll, auf welche Zweifel und Widerstände er dabei stoßen muß, ist mindestens eine gewagte. Und wie überall stehen dicht neben unleugbaren Wahrheiten, sophistische und gefährliche Halbwahrheiten, so, wenn Herr Dr. Stockmann mit feierlicher Sicherheit verkündigt: „Eine normal gebaute Wahrheit lebt, nun sagen wir in der Regel fünfzehn, sechzehn, höchstens zwanzig Jahre, selten länger." Die große Wahrheit, die Stockmanns Schicksal wird, daß vergiftetes Wasser gesundheitsschädlich wirkt, muß doch wohl auch in fünfzig und hundert Jahren noch wahr sein oder sie ist — auch heute nicht wahr. Aber das alles ist nebensächlich gegenüber dem raschen, natürlichen Fluß der Handlung, der charakteristischen Sicherheit der Gestaltenzeichnung, der lebendigen Wirkung des norwegisch-kleinstädtischen Hintergrundes. Die Einwände, die gegen die niedrigen Gesinnungen und schoflen Praktiken des Herrn Bürgermeisters Stockmann, des Redakteurs Haustadt und des Buchdruckereibesitzers Thomsen erhoben worden sind, laufen zumeist auf einen hinaus. Nichtswürdigkeiten, wie die im „Volksfeind" mitwirkenden und geschilderten, werden gedacht und getan, alle Tage gedacht und getan, aber sie werden niemals gesagt; selbst die Eingeweihten tragen voreinander eine Maske, die nie oder höchstens auf einen flüchtigen Augenblick gelüftet wird. Da nun aber der Dichter, der die Wirkungen solcher Gesinnung darzustellen hat und verpflichtet bleibt, auch die Beweggründe der Handlungen zu offenbaren, des deutlich machenden Wortes nicht entraten kann, so liegt hier eine der Konventionalitäten in der Kunst vor, über die selbst die natura-

listische Poesie nicht hinwegzukommen vermag. Die lebendige Bewegung des Schauspiels wird im übrigen mit so einfachen Mitteln hervorgerufen, daß sich schon daran eine Meisterschaft erkennen läßt, die nur blinde Feindseligkeit ableugnen kann. . . . .

Im Grunde eine Tragikomödie, — denn der tapfere Dr. Stockmann vertauscht den Irrtum optimistischen Vertrauens auf die Menschen, der ihn bei Enthüllung unliebsamer Wahrheiten sogar eine „Gehaltserhöhung“ besorgen läßt, nur mit dem anderen Irrtum, daß der Alleinstehende der Stärkste sei — dazu ein mächtiges Zeugnis leidenschaftlicher Selbstironie, hat das Schauspiel doch eine vielbewegte, mannigfache Handlung, den Reiz des theatralischen Wechsels, der erst im fünften Akt verfliegt. Mit einem Pol das rührende Familiendrama, mit dem anderen die Märtyrertragödie streifend, bleibt dieser „Volksfeind“ in seiner Mitte ein höchst naturgetreues modernes Sittenbild, wirksamer durch seine scharfen Linien, als durch lebhafte Farben.

Erscheint die Erfindung nicht völlig losgelöst von gewissen norwegischen Voraussetzungen, so trifft doch die Schilderung der Zustände, wie die Charakteristik der Philister eines städtischen Gemeinwesens auf das verständnisinnigste: „ganz wie bei uns!“ Das Redaktionszimmer des „Volksboten“ im dritten Akt und die stürmische Bürgerversammlung im vierten, muten uns nicht bloß südnorwegisch, sondern durchaus heimatlich an, und den Herren Hans Stockmann, Buchdruckereibesitzer Thomsen und Gerbermeister Worse (Namen übrigens, die in der deutschen Bearbeitung des Stücks höchst überflüssigerweise verändert sind) können wir zwischen Flensburg und Lindau ein paar tausendmal begegnen. So ist's natürlich, daß dies Ibsensche Schauspiel für das Publikum nichts Fremdartiges hat und die Zuschauer des Stückes den hinter den Szenen mitspielenden geistigen Kampf zwischen Björnsons

optimistischer Weltanschauung und Volksverherrlichung und Ibsens tiefreichender Verachtung der „kompakten Majorität“ auf sich beruhen lassen. Versöhnung wirkt der „Volksfeind“ weder im platten noch im höheren Sinne, aber fesseln und anregen wird er immer, wie jedes Drama, das ein großes und echtes Stück Leben einschließt. (9. September 1903.)

* * *

Max Halbe: Mutter Erde.

Königl. Schauspielhaus. 14. April. Zum ersten Male.

Der Verfasser des Dramas „Mutter Erde“ gehört zu den jüngeren ostelbischen, halbslawischen Talenten unserer Literatur, die aus der Schule des Naturalismus und der dramatischen Technik, der Enthüllungstechnik Ibsens hervorgegangen sind. Von ihm wie von manchem seiner Genossen gilt ein wunderbar treffendes Wort Goethes, das er in einem seiner Briefe an Eichstädt aus dem Jahre 1805 hinwirft. Sie sind „Autochthonen, die, indem sie aus den Erdschollen hervorspringen und ihres Daseins gewahr werden, überzeugt sind, daß die ganze Welt in diesem Augenblicke geschaffen sei, und was vorher da war, nur allenfalls in einer trüben und verkleinerten Entfernung erblicken“. Wer nicht gewissen Atelierkünsten und kleinen Besonderheiten der Technik, den breiten Milieuschilderungen und den kurzatmigen Sätzen einen übertriebenen Wert beilegt und sich von den beliebten Aushängeschildern: neue Welt, neue Menschen, neuer Geist, nicht übermäßig imponieren läßt, muß bald sehen, daß Konflikte, Charaktere, Stimmungen und schließliche Wirkungen dieser Schauspiele mit mehr oder minder tragischen Schlüssen, keineswegs so neu und nie erhört sind, wie vorgegeben wird, daß das Beste in dieser Art Welt- und Menschendarstellung bewußt

und unbewußt an die lebensvolle Dichtung vergangener Tage anknüpft, daß das minder Gute aber nur allzuoft mit den Mächten in Widerspruch gerät, denen die jüngeren Talente doch vorzugsweise huldigen wollten, mit Natur- und Lebenswahrheit.

Nichtsdestoweniger müssen dem Dichter der Dramen „Jugend“ und „Mutter Erde“ die Vorzüge, die er bewährt, zu gute gerechnet werden. Er ist in Wahrheit Autochthone, das heißt, er hat ein Stück Wirklichkeit mit festem und liebevollem Blick erfaßt und in sich aufgenommen, er fühlt den ehrlichen Drang das Geschaute zur Gestalt zu erheben, zu runden und zu beleben, er kann, was allezeit Kennzeichen des wahren Talents ist, die Dinge von beiden Seiten sehen. In „Mutter Erde“ geschieht dies sogar in doppelter Weise; Halbe enthüllt und erhellt im Verlauf der Handlung nicht bloß eine Vorgeschichte, sondern er entfaltet in der Schilderung des Gutslebens auf Ellernhof die Zauber, die im Überlieferten, im Altherkömmlichen, in den Berührungen mit der ewigen und sich ewig gleich bleibenden Mutter Erde allem neuen Leben zum Trotz liegen, und er beleuchtet den Hochmut der modernen Bildung, die wähnt, der Mensch fange erst mit ihr an, einmal scharf von der Gegenseite. Er läßt zwei Menschen, die zueinander gehört hätten, die innerlich schon eins waren, durch die in der Gestalt der Hella verkörperte Sehnsucht nach dem Modernen auseinanderreißen; wie sie sich wiederfinden ist's für beide zu spät, die Kindheit oder sonst ein Leben zurückzugewinnen, und Paul Warkentin und Toinette Laskowska flüchten, im gemeinsamen Selbstmord, zur Mutter Erde. Das Grundmotiv des Dramas offenbart sich in den scharfen Worten, die zwischen Paul und seiner Gattin gewechselt werden: „Es ist nun mal der Brauch“. „Brauch, Paul, Brauch?! Haben wir unser Leben auf alte Bräuche gestellt?!“ „Hätten wir's doch getan!“ „Meinst Du?“ „Ja, vielleicht wären wir besser gefahren.“

So entschieden in diesem Grundmotiv ein dramatischer Kern vorhanden ist, so kräftig wirksam sich die bedeutenden Szenen namentlich des zweiten und dritten Aktes erweisen, so charakteristisch die Wiedergabe der Situationen erscheint, so gut es der Dichter vermag, uns rasche Blicke in das Innenleben fast aller seiner Nebengestalten tun zu lassen, so meisterhaft im einzelnen die Stimmungsmalerei ist, so gelingt es Halbe doch nicht, uns mit voller Überzeugungskraft in den tiefsten Konflikt zwischen Paul und seiner Gattin Hella hineinzuziehen. Wenn Paul Hella zuruft: „Wir leben ja in einer fortwährenden Unruhe, Hella, in einem ewigen Kampfe, dessen Ende wir nicht absehen können und von dem wir keine Frucht ernten werden. Für fremde Menschen arbeiten wir, geben unsere besten Jahre hin, und an uns selbst zu denken, haben wir vergessen!“ so scheint er so unbedingt, so überwältigend recht zu haben, daß es schier unbegreiflich bleibt, wie es Frau Hella trotz ihrer stärkeren Natur jemals gelungen ist, den jungen Mann in diesen Kampf hineinzuziehen. Wir erfahren, hören und sehen nichts, was uns die Vertreterin der modernen Ideen, die sich rühmt, Paul erst zum Menschen gemacht zu haben, einigermaßen näher brächte und sie sympathischer erscheinen ließe. Es dünkt uns unwahrscheinlich, daß Paul überhaupt so lange unter diesem Drucke gelebt, so völlig sein früheres Leben vergessen hat; es mutet uns fremdartig an, daß just diese Natur sich an eine Sache, die sie nichts angeht, zehn Jahre hindurch kettet. Sollten wir Hellas Recht wie ihr Unrecht aber mit empfinden, so mußten uns die Momente, die Paul fortgerissen und getäuscht haben, ebenso lebendig aufgehen als die, in denen ihn das Wesen seiner Frau erkältet und zurückstößt. Die Trostlosigkeit einer Weltanschauung, die ihr bißchen Briefschreiben und Zeitungsredigieren als große Lebensaufgabe betrachten kann, und die völlige Unfähigkeit Hellas, auch nur die einfachsten Rücksichten auf Pauls Empfindungen beim Tode seines Vaters

zu nehmen, haben beinahe zu tendenziöse Schärfe. Und anderseits bleibt uns auch im Seelenleben Antoinettes ein Hauptpunkt dunkel, wie sie an diesen Laskowski geraten ist. Der Entschluß zum gemeinsamen Tode mit dem Jugendgeliebten hat etwas Jähes, Überreiztes, das heiligende Gefühl der tragischen Notwendigkeit fehlt ihm, und so legt sich die letzte Szene dumpf bedrückend auf den Zuschauer, und vielleicht auf den am meisten, der die Vorzüge und Feinheiten des Stückes am besten gewürdigt hat. Übrigens handhabt der Verfasser von „Mutter Erde“ zwar seine Technik mit großer Gewandtheit, und erreicht die beabsichtigten Effekte und Höhepunkte nicht bloß an den Aktschlüssen, kann es jedoch nicht hindern, daß die Vorwärtsbewegung der Handlung an einzelnen Stellen wenn nicht stockt, dann schleppt. Da der Dialog an Raschheit und Schlagkraft wenig zu wünschen übrig läßt, eigentliche Breiten kaum vorhanden sind, so kann dies nur an der Art der Hintergrunds- oder Bodenschilderung liegen, in der notwendigerweise eine Menge von Zufälligkeiten und Äußerlichkeiten hereingezogen werden, deren Bezug zur Handlung dem Leser deutlicher wird als dem Hörer.

* * *

Philipp Langmann: Bartel Turaser.

Residenztheater. 20. Mai. Zum ersten Male.

„Bartel Turaser“, obschon einer vergänglichen und jedenfalls einseitigen Richtung der modernen dramatischen Literatur angehörig, ist, als Erstling eines wirklichen Talents, als ein lebendiges und mit ergreifenden, aus der tiefsten Seele wie aus aufmerksamer Beobachtung der Wirklichkeit stammenden Zügen ausgestattetes Bild aus dem Arbeiterleben der Gegenwart, der Beachtung großer Kreise vollkommen wert und würdig. Unterhaltend im

theatralisch üblichen Wortsinn ist es nicht, auch zur echten tragischen Wirkung kann es sich nicht steigern, und von dem großen, gigantischen Schicksal, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“, ist nichts zu spüren. Eine schwere, drückende, schwüle Atmosphäre liegt über dem Ganzen, und die getreue, den Gang des Stückes nur zu oft lähmende Milieuschilderung vergegenwärtigt ein Stück Leben, das hart an der Grenze der modischen Elendsdarstellung hinstreift. Nichtsdestoweniger hat der Verfasser die Versuchung, den Kampf, den Fall und die schließliche Wiedererhebung seines Helden, des Fabrikfärbers Bartholomäus Turaser, wenigstens in dessen Gemüt und Gewissen verlegt und schon damit eine stärkere Teilnahme als die am bloßen Sittenbild wachgerufen.

Die Arbeiter, vor allem die schlecht gestellten Färber der Baumwollfabrik vormals Daberger und Söhne, sind in Ausstand getreten, und die gewöhnlichen Begleiterscheinungen eines solchen, das Darben in den Familien, das dumpfe Bewußtsein von der Zweischneidigkeit der gewählten Waffen, machen sich schon geltend. Neben höheren Löhnen wollen die Ausständigen die Entlassung des besonders verhaßten Färbereimeisters Kleppel erzwingen, gegen den man noch ein besonders wirksames Mittel in Gestalt einer Anklage wegen Amtsmißbrauch und Anmutungen an eine Fabrikarbeiterin zu besitzen glaubt. Der einzige Zeuge für diese Ausschreitung ist der unter seinen Kameraden angesehene Bartel Turaser, der gehört hat, was Kleppel der Anna Zelber angesonnen hat. Und zu ihm, dem armen Bartel, tritt der Färbermeister, bietet eine Bestechung von 200 Gulden, günstige Arbeitsbedingungen für später und Versprechungen die Hülle und Fülle, wenn Bartel Turaser vor Gericht nur erklären will, er könne nicht beschwören, genau die Worte Kleppels gehört zu haben. Seine dürftige Lage, die Krankheit seines geliebten herzigen Buben, den der Mangel kräftiger Nahrung auf-

zureiben droht, das Drängen und Zureden seines Weibes, die von der guten Aussicht wie geblendet steht, die scheinbare Gewißheit, sich selbst zu helfen und niemandem zu schaden, überwältigen den Fabrikarbeiter. Er nimmt das Geld des Kleppel und führt mit seinem falschen Zeugnis die Freisprechung des letzteren, und, was er natürlich nicht gewollt, die Verurteilung der Marie Zelber, der Schwester Annas, wegen Verleumdung herbei. Das Gerücht, daß Turaser bestochen sei, heftet sich augenblicklich an seine Fersen; er steht, von allen gemieden, plötzlich allein. Und so locker die Verbindung der Kleppelschen Angelegenheit mit dem Arbeiterausstand auch ist, die Abweisung der gegen Kleppel gerichteten Anklage gibt dem Färbereimeister überhaupt die Oberhand, die Arbeiter erliegen vollständig und müssen froh sein, daß sie wieder, auf was für Bedingungen immer, unterkommen können. Bartel Turaser aber wird des unrechten Gutes nicht froh. Zwischen dem zweiten und dritten Akt sind seine Kinder, für die er getan hat, was er sich selbst nicht vergeben kann, gestorben, das plötzliche Wohlleben soll sie umgebracht haben. Und nun erkennt der Arbeiter in dem furchtbaren Schicksalsschlag eine gewaltige Mahnung zur Reue und Buße. Er hat eine Vision, in der ihm sein lieber dahingeschiedener Bube erscheint und ihn für den schweren Schritt, den er vorhat, kräftigt. Bartel läßt den Rechtsanwalt der Marie Zelber rufen und klagt sich selbst der Bestechlichkeit und der falschen Zeugenaussage an. Er wird mit der aus freiem Entschluß auf sich genommenen Strafe sein Gewissen reinigen, und die Genugtuung, daß der verhaßte Kleppel einem Jahr Gefängnis für Verführung eines Zeugen zum Meineid nicht entgehen wird, bekommt er noch obendrein in den Kauf — nebenbei gesagt, ein böses, schielendes Motiv.

Die Höhepunkte des Dramas liegen im ersten und im dritten Akt, in Schuld und Sühne Bartel Turasers. Der zweite Akt mit seiner breiten Schilderung der Ausstands-

szenen ist nahezu nur ein Schubladenakt und bringt nur am Schlusse, in der Vereinsamung, die wie ein Gericht über die beiden Turasers hereinbricht, eine Weiterführung der Handlung. Ich setze völlig beiseite, was sich von einem anderen Standpunkte, als dem ästhetischen, gegen Erfindung, Verknüpfung und Lösung des Konflikts stark einwenden ließe, und halte mich nur an den dramatischen Kern und Wert des Stückes. Da ist und bleibt es unverkennbar, daß die Verbindung der beiden Teile der Handlung eine lockere, schwankende ist, daß der Dichter, wie sein Schauspiel einmal angelegt ist, einen strafferen Zusammenhang zwischen der Tat des Turaser und der Niederlage des Ausstands hätte herstellen müssen. Es ist nicht minder gewiß, daß die Handlung eine Folge unausgereifter Nebenmotive in sich schließt. Die frühere Beziehung des Bartel Turaser zur Maria Zelber, der Zusammenhang der Todeskrankheit des Knaben Bartel mit der Tat des Vaters, die das arme Kind halb begriffen hat, gehören dahin. Nur die leidenschaftliche Eifersucht der Albina Turaser, der Frau Bartels, kommt recht eigentlich zur dramatischen Wirkung. Und es liegt endlich auf der Hand, daß der talentvolle Dichter des „Turaser“ zunächst noch empfindlich abhängig von Gerhart Hauptmann ist, den er selbst in seinen symbolistischen Traumerscheinungen nachahmt. Nichtsdestoweniger und trotzalledem geht ein Hauch des Lebens durch das Drama; die Kraft der Charakteristik und der stimmungsvollen Einzelszenen sind weit stärker entwickelt, als die dramatische Logik, das innere Gefühl des Notwendigen und die Fähigkeit, die Dinge in einem Punkt zu sammeln. Daß vieles nicht geschaffen, sondern konstruiert und zwar tendenziös konstruiert ist, hebt dennoch die Wirkung der Hauptszenen nicht auf, und wir dürfen wohl hoffen, daß es dem Dichter gelingen wird, über diesen immerhin höchst achtbaren Anfang rasch hinauszukommen. Die Sprache des Stückes schließt eine gewisse Weichheit, namentlich im

Verkehr Turasers mit seinem Knaben ein; auch schildert Langmann zwar das Häßliche und Widerwärtige stellenweis breit genug, aber man merkt, daß er mit größerer Freude bei der Lichtführung in seinem dunkeln Bilde verweilt.

* * *

Hermann Bahr: Das Tschaperl.

Residenztheater. 27. Mai. Zum ersten Male.

Es will uns angesichts der satirischen Komödie Hermann Bahrs vorkommen, als ob es auch keine rechten Lustspiele mehr gäbe! Unter dem Gesichtspunkte des dramatischen Aufbaues, der dramatischen Verknüpfung könnte, ja müßte man sagen, „Das Tschaperl“ sei überhaupt kein Stück. Eine Reihe von scharfen Beobachtungen und satirischen Schilderungen aus der Wiener Kunst- und Preßwelt, mit Feuilletonplaudereien gewürzt und gelegentlich zu einer wirklichen Szene zugespitzt, ergeben kein durchgeführtes Drama. Doch das ist ja eben die Streitfrage, ob die Einführung der Wirklichkeit und eines frischen Stromes neuen Lebens in die Bühnenkunst nicht den völligen Bruch mit den alten Gesetzen der dramatischen Technik rechtfertige, ob die jüngeren Talente, die hinter jeder komponierten Entwickelung, jeder dramatischen Belebung und Steigerung die abgebrauchte und unwahre theatralische Mache wittern, gut tun, einen Eimer Wirklichkeit vor uns hinzuschütten, wie man einen Eimer Wasser ausgießt. In Bahrs Lustspiel handelt es sich um das Verhängnis, das Schiller in der „Berühmten Frau“ humoristisch-elegisch geschildert. Ein junger Wiener Musiker und Musikkritiker, Alois Lampl, Sohn des braven Hausmeisters Lampl, hat eine junge Konservatoristin von Talent und glücklichem Naturell, Fanny, mit der Empfindung, „Schad ums Mädel!“ geheiratet, sich mit ihr durchgehungert,

ihr bei der Komposition einer Märchenoper wacker geholfen und die Aufführung des Werkes durch seine Anstrengung gefördert. Nun kommt der große Erfolg, macht sein „Tschaperl“ zu einer Berühmtheit, bringt Geld ins Haus, verstärkt in der jungen Frau eine natürliche Eitelkeit, die von Seiten der müßiggehenden Welt, die wieder einmal „a Hetz“ braucht, gefährlich genährt wird. Im Maße wie Fannys Berühmtheit wächst, sieht sich Alois an die Wand gedrückt, wird Schritt für Schritt immer mehr zum Mann seiner Frau, weiß sich in seiner eckigen Bravheit nicht anders zu helfen, als daß er sich stets rauher darauf beruft, daß er ein anständiger Mensch, daß er Herr im Haus sei und gegen das ganze verrückte Treiben um sich her jähzornig ausschlägt. Er ahnt nicht, welche Versuchungen die junge Frau, der ins Gesicht gesagt wird, daß ihr Mann zu den Menschen gehöre, die kein Glück haben, und daß sie nur mit anderm Vorspann im Leben vorwärts kommen könne, in warmer Neigung und Dankbarkeit für ihn tapfer besteht, wird darum brutal und erhebt zuletzt den Stock gegen sein Tschaperl, er selbst entfremdet sich das Herz, daß Andere ihm nicht haben entfremden können. In katzenjämmerlicher Stimmung geht er zu einem Champagnergelage, kommt betrunken heim, findet, daß Fanny ihn verlassen hat und wird von schmerzlicher Reue ernüchtert. Der eigene Vater deutet ihm an, daß er seine Fanny immer ein Tschaperl genannt habe und zuletzt wohl selbst das Tschaperl gewesen sei.

Alles das wird durch breite Milieuschilderungen und so ausgeführte Nebengestalten, wie der berühmte Tenorist und Kunstagent Dr. Rosetti, wie der Mann der Sängerin Bininska, der edle Pole Casimir Bininski, der Herausgeber der Morgenzeitung, Nagele, zu deutlicher Wirklichkeit erhoben, in wechselnde satirische Beleuchtung gerückt, und der Zuschauer geht mit der Erkenntnis davon, daß in dieser Komödie eben alle Teile Recht und Unrecht zugleich haben. Mit der Frauendeputation im zweiten Akte nimmt „Das

Tschaperl" eine Wendung zum karikierten Schwank, mit den Auseinandersetzungen des Dr. Rosetti eine solche zur Übermenschendarstellung; das Ganze hinterläßt ein Gefühl halb des Bedauerns, halb des Ekels vor den gespiegelten Zuständen. Zur Freiheit und Lust des echten Humors erhebt sich dies Lustspiel nirgends. An witzigen Wendungen fehlt es so wenig, als an scharf satirischen Augenblicksphotographien, an geistreichen Einzelheiten, und diese müssen uns für den schleppenden Zug der Wirklichkeitsbilder um so mehr entschädigen, als die unmittelbaren Porträts und jedermann verständlichen Erinnerungen und Anspielungen auf Wiener Vorkommnisse bei uns nicht wirken können. Ob Bahr in diesem Stück auf die Stileigenschaften, die er sonst preist, großes Gewicht gelegt hat, ob die malenden Beiworte auf der Zunge gekostet, ob die Sätze fein gegeneinander abgestuft sind, läßt sich bei einmaligem Hören nicht klar erkennen; gewiß ist, daß der Dialog mit all seiner Leichtigkeit und den Prachtausdrücken aus dem Wiener Plausch- und Straßenwörterbuch, nicht ohne geistigen Gehalt und eigenartige Färbung erscheint.

* * *

Gerhart Hauptmann: Einsame Menschen.

Königl. Schauspielhaus. 24. September. Zum ersten Male.

Der geteilte Eindruck, den das Drama auf jeden, der nicht die „Modernität um jeden Preis" zur Losung gemacht hat, hervorrufen muß, stammt nach der gewinnenden Seite hin aus der Wirkungskraft eines starken Talents, das dem Stück Leben, das es gerade erfaßt hat, alle seine Eigenart, seinen Gefühlsgehalt, seine natürliche Mannigfaltigkeit abgewinnt, aus einer gewissen künstlerischen Meisterschaft, die wechselnde seelische Vorgänge durch die einfachste äußere Bewegung wiederzugeben weiß, und einer energischen

Stimmungsmalerei, nach der abstoßenden Seite hin aber aus der allzuberechneten Künstlichkeit der Voraussetzungen, aus der armseligen nervösen Schwäche seines Helden, der leider eine Gattung und nicht bloß eine bedauernswerte Persönlichkeit vertritt, endlich aus dem unberechtigten Anspruch, daß ein „frischer Luftstrom aus dem zwanzigsten Jahrhundert“ dies Stück bereits durchflute.

Will man das Schauspiel „Einsame Menschen“ nur als eine Krankheitsgeschichte aus der Gegenwart nehmen, als den peinlichen Zusammenstoß zwischen der einfachen, ehrlichen Bravheit, deren höchstes Ziel das sichere Lebensbehagen ist, die nichts als das Herkömmliche gelten läßt und in allem neuen den Abfall von Gott erblickt, und zwischen dem überreizten Selbstgefühl, das aus dem Besitz einiger Kenntnisse und eines Stückes zusammengelesener, nicht innerlich gewonnener Weltanschauung die Zuversicht schöpft, die Welt, wenn nicht zu erneuern, so doch auf den Kopf zu stellen, Bücher zu schreiben, bei denen die Perücken wackeln, will man dies, so stellt sich erschütternd heraus, daß die Wucht der natürlichen Verhältnisse und der Überlieferung die hochmütige moderne Unfähigkeit und die zum Fatum erhobene Nervosität weniger besiegt, als zermalmt, wahrlich nicht zur Freude der Träger der Überlieferung, die etwas ganz anderes wollen und wünschen müssen. Doch nicht so will der Dichter die Dinge angesehen wissen. Es sollen zwei gleichberechtigte Mächte miteinander ringen; dieser Jämmerling Johannes Vockerath und die ins Haus schneiende deutsch-russische Studentin Anna Mahr, deren Seele uns nur halb entschleiert wird, sollen als Vertreter eines künftigen, besseren Weltzustandes, einer höheren Sittlichkeit, eines freieren und edleren Verkehres zwischen Mann und Weib den Vorurteilen der Welt und der schwächlichen Eifersucht der jungen Frau Käthe gegenübergestellt sein. Sie sollen das Recht der freien Persönlichkeit erweisen, die auf den Anruf: „Du kannst doch nicht leugnen, daß du gewisse

Verpflichtungen gegen deine Familie hast!" entschlossen antwortet: „Du kannst doch nicht leugnen, daß ich gewisse Verpflichtungen gegen mich selber habe." Und da ist's denn nun ein nicht gut zu machendes Mißgeschick für den Dichter, daß sein Held nur krankhaftes Selbstgefühl ohne Kraft, nur Ansprüche ohne Leistung, nur Eigensinn ohne Selbstbeherrschung, nur nervöse Ungeduld ohne männliche Fassung an den Tag legt. Er lechzt nach Verständnis und läßt es in Zweifel, ob überhaupt was an ihm zu verstehen ist, er zeigt sich, trotz der braven Eltern und der glänzenden Schulzensuren, schlecht erzogen, entbehrt wenigstens jeder Erziehung, die die unerbittliche Notwendigkeit, die Arbeit und die jeder edlen Natur entkeimende Resignation dem Menschen geben sollen, er rennt aus dem Leben, wie ein Kind, das mit Zündhölzern gespielt und das Zimmer in Brand gesetzt hat, aus dem Hause rennt. In Frl. Anna Mahr lebt wenigstens eine Ahnung von Pflicht; während Herr Dr. Vockerat höchstens ein von Achselzucken begleitetes schwächliches Mitleid wecken kann, gewinnt diese Studentin, die hart mit dem Leben ringt und da, wo sie nur ein wenig Rast gesucht hat, Unheil hinter sich läßt, eine wärmere Teilnahme. Sie weiß mindestens, daß die Vorempfindung eines neuen, vollkommeneren Zustandes noch lange kein Recht gibt, ihn sofort mit Gewalt und Zertretung alles Lebenden zu verwirklichen, und sie ist ehrlich genug, auf Hansens Tiraden vom Wunderbau der Zukunft zu erwidern: „Wenn es Käthe gelänge zu leben neben mir, dann würde ich mir selbst doch nicht trauen können. In mir, in uns ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die in uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen." Freilich erscheint's damit nur unbegreiflicher und unverzeihlicher, daß sie sich, als sie schon in der Abreise begriffen ist, noch einmal in Vockerats Haus zurückführen läßt; doch bewahrt sie bis zum Schluß wenigstens Haltung, die dem Zukunftsmenschen Johannes ganz und gar gebricht. Hier und

überall macht sich eben die in Ibsens Schule erlernte künstliche Konstruktion fühlbar. Die Voraussetzungen sind, nicht im einzelnen, aber in ihrem Zusammentreffen, zu ergrübelt. Wenn ein Haus in seinen Grundfesten kracht und wankt, so ergibt das wohl tragische Stimmung, aber wenn wir gesehen haben, daß das ganze Gebäude statt auf Rosten auf Stecken aufgeführt wird, so muß die Stimmung leiden. Daß dieser kühn hinausstrebende Johannes just Eltern hat, von einer so unsagbaren Enge der Empfindung, und, trotz ihres Gottvertrauens, von so ausgeprägter Unfähigkeit zu verstehen, daß Gott die Seinen auf wunderbar verschiedenen Wegen führt — das mag sein. Aber daß die junge Frau Käthe mit allem guten Willen und aller herzlichen Liebe jeder weiblichen Anschmiegungsfähigkeit entbehrt, selbst den Versuch unterläßt, Verständnis für ihres Mannes Welt und Wesen zu gewinnen, daß der junge Vockerat bei aller Gunst der Umstände nie einen besseren und tüchtigeren Freund gefunden hat, als den verbummelten Maler Braun, daß er mit der lechzenden Sehnsucht, anerkannt und bewundert zu werden, das Ideal des hohen Parks mit der weiten Mauer rings umher hegt, das alles sind wieder einmal Kegel, die keiner Kugel und keines Wurfs bedürfen, sondern von selbst umfallen.

Die künstlichen Voraussetzungen und Motivierungen zugegeben, muß man die natürliche Führung, die konsequente Entwicklung des Dramas, die vorzügliche, nur etwas zu weit ausgesponnene Stimmungsmalerei, die Schärfe der Beobachtung sowohl der sicheren, in sich gefesteten Naturen, als der krankhaften, selbstsüchtigen Stimmungsmenschen, muß man die Energie und Schlagkraft des Dialogs, die reiche Abwechslung innerhalb des einfachen Rahmens gebührend bewundern. Wenn Ad. Bartels in seiner Schrift über Gerhart Hauptmann (Weimar 1897) dem Dichter nachrühmt, „die brutalen Mächte unseres Erdenlebens, die Dekadencekrankheiten

unserer Zeit hat Gerhart Hauptmann unzweifelhaft am besten von allen jüngeren deutschen Dichtern dargestellt", so geben die „Einsamen Menschen" keinen Anlaß, ihrem Verfasser diesen Ruhm zu bestreiten, aber man soll uns auch nicht ansinnen, dies Verdienst wie die Weltdarstellung der großen Dramatiker zu werten und die unbestreitbare Wirklichkeit des in Rede stehenden Dramas als die einzige dichterisch darstellbare Wirklichkeit zu erachten.

* * *

Henrik Ibsen: Nora. (Ein Puppenheim.)

Deutsch von Dr. Wilhelm Lange.

Residenztheater. 1. Oktober.

„Nora" ist ein Glied der ersten Gruppe der Gesellschaftsdramen, mit denen der Dichter seine erbarmungslose, gepriesene wie geschmähte Kritik der herrschenden Gesellschaftszustände eröffnete. Die Dramen dieser Gruppe: „Die Stützen der Gesellschaft", „Nora" und „Der Bund der Jugend", denen man noch den „Volksfeind" zugesellen kann, haben vor den späteren den Vorzug voraus, daß ihre Konflikte einfacher, näherliegender, verständlicher sind, ihre Handlung zumeist innerhalb der Grenzen des Möglichen verläuft, und ihre Menschenschilderung weniger ergrübelt, zugespitzt und dunkel erscheint, als in „Rosmersholm", der „Frau vom Meere", „Baumeister Solneß", „John Gabriel Borkman". Auch in „Nora" sind es sehr künstliche, zum Teil peinlich unwahrscheinliche Voraussetzungen, auf denen sich das Drama aufbaut, aber man verweilt weniger bei diesen Voraussetzungen, weil der schneidende Gegensatz zwischen dem Scheinglück der liebenswürdigen jungen Frau und dem furchtbaren Druck, der infolge ihrer liebevollen und leichtherzigen Opferwilligkeit

auf Noras Leben liegt, von vornherein gefangen nimmt, und voll ausgelebt wird. Der vielbestrittene schließliche Bruch zwischen dem Advokaten Robert Helmer und seiner Frau erscheint von vornherein unvermeidlich, wenn das Schauspiel nicht auf eine gewöhnliche Rührkomödie hinauslaufen soll, aber die Frage, ob der unvermeidliche Bruch mit dem Gatten das Verlassen auch der Kinder fordert, ist durch Ibsens „Puppenheim“ doch höchstens für den einzelnen, besonders herben Ausnahmefall bejaht. Die letzten Entschlüsse Noras lassen noch ein Fragezeichen übrig, als ob selbst der trotzige Dichter gefühlt hätte, daß der Gebrechlichkeit alles Irdischen in der leidenschaftlichen Empörung Noras über das allerdings durch und durch egoistische, kleinliche ja rohe Verhalten ihres Gatten denn doch nicht genügend Rechnung getragen sei. Helmers Lebensauffassung und Selbstsucht mögen die zerschmetternde Strafe verdienen, die die letzte Szene über ihn verhängt; aber niemand kann glauben, daß Nora in ihrer Vereinsamung und im Kampf mit dem Leben die Härte dieser Stunde nicht dennoch bereuen wird. Die Parodie der Hauptgestalt durch Günther und Christine Linden verschärft freilich die Wirkung des Stückes und läßt dessen Hauptgedanken noch entscheidender hervortreten, doch sie erhöht auch den Druck der schwülen Luft, in der diese Gesellschaftsdramen gereift sind. Daß der in seiner Weise vollendete Bau des Dramas, aus dem kein Stein herausgezogen werden kann, daß die unbedingte Folgerichtigkeit des seelischen Prozesses in der als Puppe behandelten und doch in furchtbarer Schule zum Weibe gewandelten Nora Bewunderung verdienen, stellt niemand in Abrede. Aber eine befreiende Wirkung, wie sie auch in der höchsten Tragik liegen kann, geht von dieser Art Lebensbildern nicht aus, und die letzte Wirkung bleibt unter allen Umständen eine niederdrückende.

* * *

L. Anzengruber: Der Meineidbauer.

Königl. Schauspielhaus. 24. November. Zum ersten Male.

„Der Meineidbauer“ ist eines der Dramen Anzengrubers, in denen die bei ihm vorwiegende Tendenz, den Gegensatz zwischen Scheinfrömmigkeit und echter Sittlichkeit schroff hervorzukehren, in der Handlung selbst tiefer begründet ist und die starke Teilnahme an der Handlung und an den energisch herausgebildeten, vollsaftigen Gestalten keinen Augenblick beeinträchtigt. Das 1871 gedichtete Schauspiel, in dem die Einwirkung Otto Ludwigs auf den Verfasser, eine Einwirkung, die Anzengruber nie verleugnet hat, in ein paar Szenen deutlich hervortritt, erscheint gleichwohl in seiner Empfindung, seiner Lebensbeobachtung, seiner provinziellen Besonderheit vollkommen selbständig. Die Überlieferung süddeutscher und österreichischer Volksstücke, die Mitwirkung von Musik und Gesang, von typischen Gestalten, wie der Großknecht vom Adamshof, wirkt nicht stärker als ein leichter Anhauch bestimmter Färbung bei einem ausgereiften, kernhaften, plastischen Werke. Die Art, wie der Konflikt, der in der Vergangenheit wurzelt, dramatisch zugespitzt und in die Gegenwart hereingespielt, mit dem Konflikt des Augenblicks verbunden, durch ihn gesteigert und zum Austrag gebracht wird, hat den Atem echten Lebens und bezeugt, trotz etlicher theatralischen Notbehelfe, eine bezwingende Meisterschaft. In der Belebung der einzelnen Szene entfaltet Anzengruber die ganze Fülle der Mitempfindung, des inneren Verständnisses für Menschen aus dem Volke; sein übrigens freier und stimmungweckender Gebrauch des schlagfertigen Dialekts seiner Heimat unterscheidet sich sehr wesentlich von dem anderer Dialektdichter. Während die Verfasser der meisten Bauerndramen den Dialekt wie ein Kostümstück behandeln, das gleichgewachsenen Figuren gleichmäßig übergeworfen werden kann, ist er bei Anzengruber fest mit dem seelischen

Leben und dem eigensten Naturell seiner Gestalten verwachsen, empfängt aus ihrer Individualität seine Wirkung und enthüllt selbst in seinen halben Worten und Ausrufungen jederzeit ein Stück des inneren Menschen. Man vergleiche nur einmal die Ausdrucksweise des Matthias Ferner und Andreas Höllerer, der alten Burgerliese und der alten Baumahn, der Vroni und der Crescenz mit einander, um zu erkennen, wie von innen heraus diese theatralisch wirksamen und doch warm lebendigen Menschen gebildet sind. Das naturalistische Dogma, zu dem Anzengruber sich bekannte, hat ihn nie gehindert, neben den abstoßenden und gebrochenen Charakteren die erfreulichen und ganzen zu sehen. Der Zug zur Lebhaftigkeit, zum Moralisieren, der ihm eigentümlich ist, beirrt seinen Künstlersinn, der vor allem Menschenleben und Menschenschicksal vorführen will, selten, die theatralische, handwerkliche Geschicklichkeit, die ihm eigen war, verleitet ihn nie zum blutlosen Kulisseneffekt. In seiner Weise stellt er starke Anforderungen an die Darsteller, aber kommt ihnen auch auf halbem Wege entgegen; er gibt nahezu allen Gestalten, die er auftreten läßt, die Möglichkeit mit, individuell ausgestaltet und wirksam zu werden.

* * *

Edmond Rostand: Cyrano von Bergerac.

Deutsch von Ludwig Fulda.

Königl. Schauspielhaus. 1. Dezember. Zum ersten Male.

Der Name, den Rostands romantische Komödie als Titel trägt, gehört der französischen Literaturgeschichte und zwar der wunderlichen Übergangszeit an, in der die „précieuses ridicules" den Geschmack beherrschten und im Hotel Rambouillet „Juliens Guirlande" aus poetischen Galanterieblumen geflochten wurde, der Periode, wo

die satirischen Poeten die letzten Kämpfe der Fronde gegen das absolute Königtum mit Madrigalen und Epigrammen begleiteten und sich abwechselnd als Schäfer und Raufbolde gehabten. Savinien Cyrano de Bergerac (1619 bis 1655), von seinen Zeitgenossen als Dichter einer Tragödie und einer Komödie, vor allem aber phantastisch-satirischer Reisen nach dem Mond und der Sonne gepriesen, als beherzter Soldat in Feldzügen erprobt, dazu der Gruppe junger Edelleute angehörig, die ihre höchste Tugend darein setzten, in jedem Augenblick zum Duell schlagfertig zu sein, war eine echte Gestalt der Zeit, in der sich der französische Adel noch einmal phantastisch-willkürlich austobte, bevor er sich dem in Ludwig XIV. verkörperten Staatszweck unterordnete. Trotzig unabhängig, geistvoll, durch Studien mannigfach gebildet, auf allen Gebieten eine kühne, streitlustige Natur, abenteuerlich und ruhmredig wie ein echter Gascogner, hat der jung gestorbene Dichter nur ein bescheidenes Plätzchen in der französischen Literatur gewonnen. Aber mit seinem widerspruchsvollen Wesen gehörte er zu den Lieblingen der Romantiker; der Bibliophile Jacob (P. Lacroix) gab seine Schriften neu heraus; in die Lieblingsfiguren Théophile Gautiers, Prosper Mérimées, selbst in den Mousquetaire d'Artagnan des älteren Dumas gingen Züge des satirischen Gesellen und unerschrockenen Duellanten über, und Rostands romantische Komödie, die recht gut eine Tragikomödie betitelt sein könnte, sucht ihn und seine Abenteuer voll zu beleben. So viel erhellt aus dem wenigen, was über den Helden des eigenartigen und lebensvollen Werkes hier angedeutet werden kann, daß es sich in Cyrano um eine echt französische, spezifisch romantische Gestalt handelt, die auch unter den günstigsten Umständen bei uns niemals den zündenden Eindruck hervorrufen kann, die sie in Paris erweckt hat.

Rostands geistreiches, farbenvolles, von der lebendigsten Anschauung der wunderlichen Zeit und Kultur, in der es

spielt, getragenes Stück ist ein entschiedenes Zeugnis dafür, daß der totgesagte „Romantisme“ in Frankreich wieder auferstanden und, abwechslungshalber, wieder in Geltung ist. Nicht ganz so heißspornig, wie der Romantismus der ersten Periode, in die Schule realistischer Darstellung gegangen, mit einem Zug der Reflexion und einem der literarischen Feinschmeckerei durchsetzt, erscheint er im „Cyrano von Bergerac“. Eine breite und reiche Anlage der neuen romantischen Komödie gestattet die Vorführung farbenglänzender Bilder. Wir sehen in den fünf Aufzügen das Theater des Hotel de Bourgogne, die Garküche der Poeten, einen Platz im Marais mit dem Balkon des Hauses der schönen Roxane, das Lager der Franzosen vor Arras, den Klostergarten der Nonnen vom Orden des Kreuzes in Paris und die ganze vielgestaltige, fremdartige Welt, die sich in diesen Schauplätzen drängt. Nichtsdestoweniger bleibt, namentlich in den drei ersten Aufzügen, so lange die Komik in der Tragikomödie vorherrscht, die Einheit gewahrt, die Spannung und Steigerung unleugbar. Im vierten Akt werden die Vorgänge undeutlicher, die Stimmungen jäher, wechselnder, der dramatische Zusammenhalt lockerer. In eben dem Maße, als der ursprünglich tolle, echt komödische Einfall Cyranos, dem schönen und geistig beschränkten Christian von Neuvilette seinen Geist, seine Poesie zu leihen und ihm die spröde, auch von Cyrano heißgeliebte Roxane gewinnen zu helfen, sich zur Tragik wendet und dem Helden nach Christians Fall bei Arras tragische Resignation auferlegt, verflüchtigt sich, trotz stimmungsvoller Einzelheiten, die dramatische Kraft, die uns in die fremdartigen Voraussetzungen und Wirkungen der Rostandschen Erfindung hineinzieht. Die Einheit der Komödie liegt dann lediglich noch in der Person des Helden, dessen Schicksal seine Häßlichkeit, seine große Nase geworden sind. Cyrano ist immer „der, welcher einbläst und im Schatten steht“, alles „mißglückt ihm, sogar der Tod“ und

doch scheidet er mit dem Bewußtsein, daß die vergötterte Roxane seine Liebe, wenn auch zu spät, erkannt hat. Die Verbindung eines entschlossenen, spottlustigen Prahlers, der schier an den großen Capitano der italienischen Maskenkomödie erinnert und einer tiefinnerlichen, elegischen Poetennatur ist eine Aufgabe, die der französische Dichter mit außerordentlicher Feinheit und blitzender Beweglichkeit gelöst hat. In der raschen Replik, der gelegentlichen Bemerkung, offenbart sich zuerst das Doppelwesen seines Helden und rundet sie zu einer durchaus interessanten Gestalt. Nur freilich, daß — die Vorzüge der Bearbeitung Fuldas in Ehren, sie sind wahrhaftig nicht gering! — schon auf dem Wege aus der französischen in die deutsche Sprache und vollends auf dem Wege von der Lektüre, in der alle geistreichen Einzelheiten, Einfälle und kleineren Künste der Charakteristik wirken, zur Darstellung ein Teil des eigensten Hauches dieser Schöpfung verloren gehen muß. Auf der anderen Seite ist es wahr, daß die Buntfarbigkeit des Ganzen und die Stimmungsfülle auch solche Zuschauer fesseln können, die von der eigentlichen Idee und dem tragikomischen Grundton des Ganzen nicht eben ergriffen werden.

* * *

Franz Grillparzer: Die Jüdin von Toledo.

Königl. Schauspielhaus. 29. Dezember. Zum ersten Male.

In der bedeutsamen Gruppe der Nachlaßwerke Franz Grillparzers, der großen Dichtungen: „Libussa", „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg" und „Die Jüdin von Toledo", Dichtungen, die im letzten Lebensdrittel Grillparzers entstanden sind, in dem sich der grollende Dichter in schweigende Einsamkeit zurückgezogen hatte, nimmt das letztgenannte Trauerspiel eine eigentümliche Stellung insofern ein, als es aus der Anregung eines

fremden Meisterwerkes hervorgewachsen ist und den vielbesprochenen und vielverurteilten Einfluß des Spaniers Lope de Vega auf Grillparzer, dem A. Farinelli ein ganzes Buch gewidmet hat, deutlicher als jedes sonstige Zeugnis an den Tag legt. Wenn man liest, was Grillparzer in seinen „Studien zum spanischen Theater“, die schließlich nur von Lope de Vega und dessen dramatischen Dichtungen handeln, über das Lopesche Schauspiel „Der Friede der Königin“ und „Die Jüdin von Toledo“, das er „eines der besten Stücke von Lope de Vega“ nennt, geschrieben hat, so müßte man beinahe annehmen, der „übervortreffliche Schluß“ des Ganzen („so vortrefflich, daß ich ihm an Innigkeit beinahe nichts im ganzen Bereich der Poesie an die Seite zu setzen wüßte“), habe es ihm angetan, und er habe diese gerühmte Szene für die deutsche Bühne zu gewinnen gesucht. Und doch ist dies nicht der Fall. So gewiß Grillparzers Dichtung in ursächlichem und tieferem Zusammenhange mit dem Drama Lopes steht, so gewiß rückte der deutsche Dichter den Stoff nicht nur von vornherein in eine ganz andere Beleuchtung, sondern genügt auch in seiner Ausführung einem innersten Bedürfnisse der eigenen Natur, wie denn in die Gestalt des Königs ein starkes Element der Persönlichkeit Grillparzers überging. „Die Jüdin von Toledo“ ist auf dem Gipfel der ernsten und herben Weltanschauung Grillparzers entstanden, in der er die Überwindung des dem Menschen eingeborenen Hanges, ja Zwanges zur Schuld, lediglich in der großerfaßten Pflicht, in der selbstlosen Hingabe für andere erblickte. Kann sich keiner vor Schuld bewahren, liegt in der Gebrechlichkeit der Menschennatur selbst der beständige Stachel dazu, so ist es doch edleren Naturen gegeben, den Kern des Guten aus dem Übel zu ziehen. Die gewaltige dichterische Seelenkunde Grillparzers, die vor keiner noch so düstern Enthüllung der verborgensten Falten des menschlichen Gemüts zurückschreckt, die strenge Ethik, die den Pflichtbegriff immer höher gesteigert und jedes

schmeichlerischen Scheins entkleidet hat, verbinden sich in „Der Jüdin von Toledo“ mit einer rasch entwickelten, spannenden Handlung, deren eigentlichen Kern wir freilich nur erfassen, wenn wir nicht die Titelheldin, die schöne Jüdin Rahel, sondern den König Alfonso, den Edeln von Castilien, im Mittelpunkte des Ganzen sehen.

Dieser König, dem ein herbes Schicksal keine Jugend gegönnt, der

als Kind von Männern nur umgeben,
Von Männern großgezogen und gepflegt,
Genährt vorzeitig mit der Weisheit Früchten,
Selbst seine Ehe treibend als Geschäft,

nur Herrscher gewesen ist, wird gleich im Beginne des Stückes von der Seite der reizlos-tugendhaften englischen Gemahlin Eleonore hinweggetrieben. In der Jüdin Rahel

kommt ihm zum erstenmal das Weib entgegen,
Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht,
Und rächt die Torheit an der Weisheit Zögling.

Wider Willen von der üppig-übermütigen Törin Rahel angezogen, seines Unrechts in jedem Augenblicke sich bewußt, wähnend, das kurze Spiel beliebig enden zu können, verstrickt sich der König in die Schuld, nicht nur seines Weibes, sondern auch seines Landes für eine Weile zu vergessen. Schließlich schreckt ihn die Botschaft vom Einbruche der Mauren und noch mehr die Kunde empor, daß sich zu Toledo um die grollende Königin Eleonore ein ungesetzlicher Landtag versammelt hat. Wie der Blitz will der König unter die rebellischen Großen fahren, doch schneller, als er in seiner Residenz ist, haben die Cortes, angestachelt von der Königin, den Tod der unheilvollen, zauberischen Jüdin beschlossen. Als Alfonso, der sich aus den Armen Rahels gerissen hat, anlangt, ist die ungesetzliche Versammlung bereits aufgelöst; er tritt zunächst seiner Königin gegenüber und sucht im Gespräche mit Leonore Verständigung:

Wenn du mir zürnst, bist du in deinem Recht;
Doch diese Männer, meine Untertanen,
Was wollen sie? Bin ich ein Kind, ein Knabe,
Der noch nicht weiß, was er sich selber schuldet?
Des Reiches Sorge teilen sie mit mir,
Und gleiche Sorge, weiß ich, ist mir Pflicht.
Doch ich, Alfonso, ich, der Mensch, der Mann,
In meinem Haus, in meinem Sein und Wesen,
Schuld ich des Reiches Männern Rechenschaft?

Als er merkt, daß etwas wider seine bisherige Geliebte im Werke gewesen ist, daß er von allen Seiten verlassen wird, die Königin schreckenbleich vor ihm flüchtet, selbst sein getreuer Garceran von ihm abfällt, braust das Vollbewußtsein seines Königsrechts in ihm auf. Er muß zur Rettung Rahels eilen, aber er steht mit einem Knappen allein im Schlosse, er hat kein Pferd, um nach Retiro zurückzujagen. Er schwört allen Schuldigen furchtbare Rache, doch er erreicht in der Tat Retiro erst, als die von Manriquez Lara geführten Verschworenen die Jüdin Rahel ermordet, das Schloß verwüstet haben. Er stürmt zur Leiche des Mädchens und hier, statt Steigerung seiner Wut zu erfahren, tritt ihm Weib und Kind und Volk vor Augen; er beginnt zu schaudern, daß er strafen muß. Die reuigen Großen, die Königin und Manriquez Lara an der Spitze, haben sich inzwischen waffenlos seinem Zorne gestellt. Doch als er sie anherrscht: „Kein Unterschied, denn alle seid ihr schuldig" fragt der alte Lara zurück: „Und Ihr nicht auch?" Und Alfonso bestätigt nach schwerer Pause: „Der Mann hat recht, ich auch." Seinem Sohne tritt er die Krone ab, die Königin ernennt er zur Regentin, er selbst will nur noch der Feldhauptmann seines Sohnes sein, und sich, wie die ganze Schar der Großen, verurteilt er zu gleicher Buße:

„Denn in die dichtsten Haufen unserer Feinde
Sollt ihr mir folgen, ihr gesamt, zunächst.
Und wer dann fällt, er hat gebüßt für alle.
So straf ich euch und mich!"

Hinter den Abziehenden, Sieghoffenden tönt noch der Fluch der Jüdin Esther, der Schwester der ermordeten Rahel drein; sie sieht im Geiste die Niederlagen, die Alfonso in der Tat lange Zeit erlitt. Doch wie der Vater Esthers und Rahels auch in dieser Stunde nur an sein vergrabenes Gold denkt, da fühlt auch Esther, daß sie und ihr Volk gleich den stolzen Christen in der Sünder Reihe stehen:

Verzeih'n wir denn, damit man uns verzeihe!

Es sind nur die allgemeinsten Umrisse der reichgegliederten, vollbelebten Handlung, die sich hier andeuten lassen. Ein wuchtiger, beinahe düsterer, aber lebensvoller, echt dichterischer Ernst durchdringt das Ganze. Aus der etwas verschleierten Exposition erhebt sich immer mächtiger und seelisch zwingender der Fortgang des Dramas, die lebendigste Anschauung der Gegensätze, die ihren Höhepunkt in dem gewaltigen vierten Akt erreicht. Der fünfte Akt hat, trotz schöner überzeugender Momente, etwas Dunkleres, Tastenderes behalten; es ist, als wenn der Dichter umsonst nach dem vollen Ausdruck der Empfindung gesucht hätte, die ihn erfüllt und der erst mit der großen Schlußszene wieder zur überzeugenden Geltung kommt. Dies Werk von so eigentümlichem Gehalt, von so dunkler Schwere des Problems und so tiefer Charakteristik ist gleichwohl mit sicherer dramatischer und selbst theatralischer Technik aufgebaut, es wirkt auf ein größeres Publikum zunächst durch die Spannkraft der unaufhaltsam vorwärts rollenden Handlung und den bunten Wechsel seiner Szenen, ist aber berufen, bleibende Eindrücke hervorzubringen und um der Kühnheit seines Vorwurfs, wie seiner Menschenschilderung willen immer tiefere Teilnahme zu erwecken.

* * *

1899.

Hermann Sudermann: Die drei Reiherfedern.

Königl. Schauspielhaus. 21. Januar. Uraufführung.

Wörtlich, allzu wörtlich hat der Dichter der „Drei Reiherfedern“ die Zusicherungen eingelöst, die er vor wenigen Jahren auf dem literarischen Kongresse in Dresden in seinem Vortrage über die literarischen Wandlungen in Deutschland erteilte, daß die jüngste Literatur von selbst wieder aus der revolutionären in eine andere Stimmung einlenken und nicht ferner im schneidenden Gegensatze zu den Schöpfungen der alten Dichtung stehen werde. Nur, daß wir ihm gerne geschenkt hätten, just zur redseligen Weitschweifigkeit, zu dem „schönen blumigen Pathos, das unserer Eltern Freude war“ zurückzukehren, weil auch in alter Zeit kein echter und wahrer Dichter sich je mit der „schönen Sprache“ begnügt hätte, und weil die Phantastik, die um jeden Preis, auch um den Preis echter Natur und wahrhaftiger Menschenschilderung, dem „Wust der schwergeplagten Zeit und dem Banne der Trostlosigkeit“ entrinnen will, uns keine „klareren Höhen der Menschenbeurteilung“ verheißt. Das wäre das letzte, was wir nach einer Periode wilder Gärung und fanatischer Umwälzung ersehnen würden, daß wiederum in gereimten Trochäen und Redondillen die allgemeinen Sentenzen aus des seligen Müllners „Schuld“ oder den Märchendramen der Romantiker erklängen! Es hat gerade noch gefehlt, um die Verwirrung der Gemüter und Geister auf den Gipfel zu steigern, daß, nachdem die Wirklichkeit des Alltags nicht grell, nicht scharf und hart genug in die dramatische Darstellung hineingerissen werden konnte, jetzt eine phantastische Symbolik das Leben und jede innere Wahrheit in die neblige Ferne erquälter Mythen rückt, nur um das Unmögliche vor-

zuführen und einen lyrischen Abglanz einzelner Lebensstimmungen zu haben.

Wer die bisherige Entwickelung Sudermanns aufmerksam verfolgt hat, dem kann wohl der Gedanke kommen, die Lorbeeren von Hauptmanns „Versunkener Glocke" hätten ihn nicht schlafen lassen, die „Begräbnisfrau" der „Drei Reiherfedern" sei eine schwächliche Nachkömmlingin der alten Wittichen aus der Riesengebirgsbaude und Unna Goldhaar eine noch schwächlichere des Rautendeleins. Doch wird uns versichert, das Märchen von den drei Reiherfedern sei vielmehr eine ältere Erfindung des Verfassers, die in seine gute, verhältnismäßig naive Zeit, in die Zeit des Romans „Frau Sorge" zurückreiche. Und das ist um so mehr zu glauben, als das vielgerühmte Bühnengeschick, der untrügliche Instinkt für den gleichviel ob echten oder unechten Eindruck der Höhepunkte und Aktschlüsse, die dem Schriftsteller sonst eigen sind, in dem dramatischen Märchen fast vollständig fehlen. Der menschliche Kern einer überaus krausen, langsam entwickelten, mit seltsam verwickelten Fäden aneinandergeknüpften Handlung, die alte volkstümliche Vorstellung, daß der Mensch weithin nach einem Glück jage, das er schon in der Hand hält, in den Wolken nach einem Lichte starre, das ihm den kurzgemessenen Lebenspfad längst erhellt, hat in den „Drei Reiherfedern" die wunderlichste Einkleidung erhalten. Dieser Prinz Witte, der aus seinem Herzogtum Gothland vor einem blutigen Usurpator und Oheim durch Dienertreue geflüchtet wird, läßt sich, während sein Knecht Hans Lorbaß im Dienste der Begräbnisfrau auf einem samländischen Strandfriedhof verbleibt, von dieser als Norne, Parze, Alraune oder sonst etwas gedachten Begräbnisfrau nach dem fernsten Norden schicken, um einem dort göttlich verehrten Reiher drei Schwungfedern auszureißen. Als er mit den drei Federn wiederkehrt und zugleich als seines Lebens Sehnsucht bekennt, nicht ein Weib, sondern „das Weib", das alle

Frauenvollkommenheiten in sich vereint, zu finden und zu besitzen, wird ihm das Orakel, daß in den drei Reiherfedern eine verborgene Kraft liege. Wenn er die erste verbrennt, zeigt sich ihm sein Glück in den Wolken, wenn die zweite, muß es nachtwandelnd neben ihm erscheinen, wenn aber die dritte, so sinkt es tot dahin. Schade, daß der Prinz bei der Verbrennung der ersten Feder nur ein Frauenbild von so unbestimmten Zügen erblickt, wie sie sein Ideal trägt, daß er infolgedessen ohne innere Freudigkeit, halb gezwungen in den Kampf für die von seinem schlimmen Ohm Widwolf von Gothland bedrängte Königin von Samland eintritt und halb widerwillig ihr Gemahl wird. Böser aber ist, daß, als er, seiner nicht rastenden Sehnsucht nachgebend, die zweite Feder opfert und sein Weib nachtwandelnd zu ihm ins Gemach tritt, er in ihr nicht die Erfüllung, sondern eine unbequeme Störung eines sehnsüchtigen Verlangens sieht. Er reißt sich von der Königin los, haust mit seiner Geliebten Anna Goldhaar im einsamen Turme der Übermenschen, wird versucht, den kleinen Stiefsohn dem Mordstrahl seines treuen Lorbaß preiszugeben, rafft sich empor, nachdem die vertrauende Unschuld des Kindes den braven Hans schon auf den rechten Weg zurückgeführt hat, erschlägt tapferlich den wieder eindringenden Gothländer, verzichtet aber dann auf jeden seiner harrenden Lohn, trennt sich vollends von Weib und Reich, fährt in die Welt hinaus, nach dem Traumglück zu jagen. Nach fünfzehn Jahren kehrt er mit Hans Lorbaß, gealtert, wund, verarmt, lebensmüde auf den samländischen Strandkirchhof zurück, von dem sie beide ausgegangen sind. Da trifft er mit dem inzwischen groß gewordenen Stiefsohne und dem treu gebliebenen Weibe zusammen. Und nun, wo ihm mit einem Male die Augen über den Wert der Königin aufgehen, nun will er seinen Wahn opfern und wirft die letzte Reiherfeder ins Feuer: die er nun als sein Glück erkannt hat, sinkt tot dahin, er aber folgt ihr in den Tod. Die wieder auftretende Begräbnisfrau

enthüllt als tiefsten Sinn der ganzen Fabel die Mahnung, daß erst, wer von ihr gebettet ist, im Schoße des Glückes ruht; alles Leben und alles Streben ist Schein, Täuschung, Leid, Kampf, Sünde und eine Folge schwerer Irrtümer; der Frieden kommt erst, wenn die Schollen über den Sarg rollen. Uralte Lebensweisheit und modernster Pessimismus reichen sich in der Schlußstimmung die Hand.

Ehe sich jedoch diese einfache Betrachtung ergibt, durch welche endlos ausgesponnenen, leeren Äußerlichkeiten, welche spielerischen Einfälle, schildernden Breiten und Deklamationen werden wir hindurch gequält! Wie wunderlich schauen über die Schultern der Märchengestalten die Gespenster des Tages: der brennende Zweifel am Wert alles Lebens und Handelns; der Subjektivismus, der sein Herzchen schon längst nicht mehr wie der selige Werther als krankes Kind hält, sondern wie einen Fürstensohn, dem jeder Einfall und jedes Gelüst durchzugehen hat; die Nietzschesche Herrenmoral und zwanzig andere Geister! Sentenzen aus ich weiß nicht wieviel einander diametral entgegengesetzten Weltanschauungen, die nicht etwa aus der Seele in den Mund verschiedener Personen gelegt, sondern willkürlich verwandt und meist dem unselig hin- und herschwankenden Helden angeheftet werden, dazu Aussprüche, die tiefer aus Erlebnissen des Dichters zu klingen scheinen, schöne und schlechte Verse, charakteristische Kraftworte zynischer Lebenserfahrung und zarte Sprüche kränkelnder Sehnsucht, und alles, alles den Gang der Handlung verbreiternd, hemmend, verwirrend, die Stimmung der Zuschauer lähmend und ablenkend! Wenn Dichten die Dinge dieser Welt verdichten und in ihrer Verdichtung klären heißt, dann ist dies dramatische Märchen das gerade Gegenteil eines Gedichts.

Die Charakteristik behält unter diesen Umständen etwas Blutloses, Schattenhaftes. Der Herzog von Gothland und der wohlredende Majordomus der Königin, Cölestin, die

raublustigen und gurgelabschneiderischen Mannen des Herzogs, Unna Goldhaar u. a. sind mit kaum einem neuen Zuge bereicherte Typen. Der Held und seine Königin bleiben dem Hörer und Zuschauer fast so undurchsichtig, wie sich selbst. Prinz Witte namentlich trägt so schwer am Rätsel des Lebens, daß er darüber auch uns zum Rätsel wird, einem Rätsel freilich, das die alte Begräbnisfrau schon in der ersten Szene gelöst hat, wenn wir nur besser hören wollten. Die gerundetste und frischeste Gestalt ist der Knecht Hans Lorbaß, der wenigstens so entschlossen ins Leben hineingeht, wie die Ratte ins Butterfaß. Das Ganze verrät eine vollständige Unfähigkeit, in einfachen, sich fest einprägenden und überzeugenden Linien Großes gestalten zu können und soll doch ohne Frage groß, fest, überzeugend wirken.

* * *

Friedrich Hebbel: Gyges und sein Ring.

Königl. Schauspielhaus. 20. Mai. Zum ersten Male.

In der Reihe der großen dramatischen Dichtungen Friedrich Hebbels nimmt das Trauerspiel „Gyges und sein Ring“ eine besondere Stellung ein. Es ist nach einer gewissen Richtung hin die formvollendetste Schöpfung des Dichters, die wunderbarste Belebung einer uralten Überlieferung durch meisterhafte, seelisch tiefe Charakteristik und Gegenüberstellung eines Dreiblatts in eigentümlicher Weise edler und großgesinnter Menschennaturen, die sich ein unabwendbares, tragisches Schicksal bereiten. Die einfache Fabel des Herodot, daß König Kandaules von Lydien, der letzte der Herakliden, seinem Günstling, dem Griechen Gyges seine Gemahlin Rhodope in nächtlicher Stunde in unverhüllter Schönheit gezeigt und die weibliche Empfindung der gegen die Welt abgeschlossenen Fürstentochter damit im Tiefsten verletzt

hat, daß Rhodope dem unseligen Lauscher nur die Wahl läßt sofort zu sterben oder den frevelnden König zu töten und sich ihr zu vermählen, daß Gyges das letztere wählt und mit der Witwe des Kandaules auch den Thron von Lydien gewinnt, hat Hebbel in ihren Grundlinien übernommen. Von vornherein war ihm klar, daß „der uralten Fabel wenigstens in den Voraussetzungen und in der Atmosphäre ihr Recht bleiben müsse", und doch „konnte sie nur durch einen Hauch aus der modernen Welt beseelt werden". Die Hauptveränderung der Handlung, die der Dichter vorgenommen: der Tod Rhodopes, der die notwendige Folge der furchtbaren Sühne ist, die sie sich selbst für die ihr angetane Schmach nimmt, erhebt das Ganze erst zur echten und tiefergreifenden Tragödie. Auch die Motive, die Hebbel vorfand, bedurften einer wesentlichen Vertiefung. Das glückstrunkene Selbstgefühl des Königs Kandaules, der wenigstens einen Zeugen haben will, daß er die schönste Frau sein nennt, verbindet sich in Hebbels Charakteristik mit der heiteren, zuversichtlichen Unbefangenheit eines liebenswürdigen, leicht angeregten Naturells und dem Neuerungsdrange eines strebenden Geistes. Die jugendliche Unerfahrenheit des Gyges läßt den Günstling, dem Drängen seines Gebieters nachgebend und gleichsam ahnungslos, eine Schuld und ein Schicksal auf sich laden, für die er dann in selbstloser Reue einstehen und sich zum Opfer bringen will. Die überzarte Empfindung und das weltabwehrende Wesen der schönen Königin erscheinen als Folge der Erziehung der indischen Fürstentochter, die ihre sichere Abgeschlossenheit als höchste Gewähr ihrer Weiblichkeit ansehen gelernt hat. Die Schleier, die Rhodope um sich zieht, sind gleichsam mit ihrer Seele verwachsen, und die Erkenntnis, daß der, zu dessen Gunsten sie auf die Außenwelt verzichtet, ihr höchstes Selbstgefühl zertreten hat, krampft ihre ganze Natur zu einem Rache- und Sühneverlangen zusammen. Und obschon die Handlung in vorgeschichtlicher und mythischer

Zeit vor sich geht, obschon der Dichter dem unsichtbar machenden Zauberring, den Gyges in thessalischer Gruft gefunden hat, verhängnisvolle Mitwirkung in der Handlung einräumt, durfte er doch sagen, daß das Märchenhafte hier keineswegs dem Schicksal als Brücke diene und dieses einzig der menschlichen Brust entsteige.

Ursprung, Konflikt und Grundstimmung der Tragödie sind von vollem, unvergänglichem Leben erfüllt, die Urelemente alles Menschlichen kommen in ihr zur Verkörperung, und so fein und volltönig, so durchgeführt die Fabel mit all ihren Einzelheiten erscheint, so weist die Schöpfung doch weit über die Vorgänge hinaus. Sie ist darin das Muster einer tiefsinnigen symbolischen Dichtung, daß die Handlung, die in reinster Klarheit vor unsere Augen tritt, keiner Deutung bedarf, aber sich dennoch zur Bedeutung einer in allen Zeiten wiederkehrenden und gleich mächtigen Idee erhebt. Der Frevel, den Kandaules wider Rhodope begeht und in den er den jungen Gyges hineinzieht, ist nicht nur eine Missetat wider die alles bindende Sitte, die Missetat, wie Gyges sagt:

Für die der Lippe zwar ein Name fehlt,
Doch dem Gewissen die Empfindung nicht!

sondern sie versinnbildlicht jeden Frevel wider ein Heiligstes, Unantastbares in der menschlichen Natur und Seele. In diesem Sinne kommt gar nichts darauf an, daß unsere Sitte und Weltauffassung der spröden Scheu und Aberkeuschheit der Rhodope entwachsen ist; selbst wenn wir dem sterbenden Kandaules mit seinem Ausrufe zustimmen:

Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre?

so müssen wir doch empfinden, daß es eine gewaltige Schuld ist, die auf ihm ruht. Da er Rhodope liebend zu überreden sucht, als schleierlose Königin seiner Feste vor sein Volk zu treten, da ist er in seinem Rechte; da er den Günstling mit

dem unsichtbaren Ring in ihr Frauengemach einführt, da begeht er das unablässig wiederkehrende, dunkel alle Weltgeschicke durchziehende Verbrechen, bei der Geltendmachung der eigenen Natur die andere, gleich oder höher berechtigte, zu vernichten oder in den Staub zu beugen. Um so gewaltiger und ergreifender wirkt in der Gygesdichtung diese mit dem Leben und dem Lebensdrange zugleich gesetzte Schuld, als sie mit der freudigsten Entfaltung der handelnden Gestalten zugleich emporwächst.

Im Vergleiche mit anderen, gewaltsamer auftretenden Dramen Hebbels erscheint die Tragödie „Gyges und sein Ring" in den Hauch der Mäßigung getaucht, ohne darum weniger erschütternd zu sein. Die alte Neigung des Dichters, sich grübelnd in die letzten Konsequenzen der Dinge zu versenken, blieb doch auch in diesem edlen Gebilde, in der herben Unversöhnlichkeit der Rhodope erhalten. Je stärker der Dichter auf der einen Seite diese Frauengestalt mit dem zartesten und duftigsten Schimmer umgeben hat, so daß Fr. v. Uechtritz in einem Briefe vom 8. Februar 1856 sagen durfte: „Sie haben bei Schilderung der Wirkung, welche Gyges durch den Anblick Rhodopes erfährt, in die Saiten jener wundersamen Leier gegriffen, die Sie schon in der Abschiedsszene Genovevas von Siegfried anzuschlagen gewußt haben. Ein Sinn für den reinsten Zauber der Weiblichkeit macht sich hier und an anderen Stellen des Gedichts, wie in der Zentralbedeutung desselben, in dem Dichter fühlbar, für den Sie verdienten als der Frauenlob unserer Tage gekrönt zu werden. In wie zarter Reinheit und zugleich mit wie furchtbarer Energie wird uns die Heiligkeit und gleichsam das Unrecht der Keuschheit des Weibes in der äußersten Spannung und doch mit überzeugender Macht in Ihrer Königin vorgeführt." Um so gewaltiger, düsterer wirkt es, daß Rhodope keine Anwandlung des Zweifels, kaum eine Regung des Mitleids zeigt. Sie hat eben sich selbst dem Tode schon geweiht, und so erscheint ihr das Sterben

der Andern minder furchtbar. Die dunkelsten Abgründe im Gemüt öffnen sich dicht unter den sonnig lichtesten Gipfeln, und so verleugnet auch diese Tragödie den eigentümlichsten Zug des Hebbelschen Geistes nicht. Die Läuterung, die in des Dichters Leben und Wesen just um die Zeit eingetreten war, wo der „Gyges" gedichtet wurde, offenbart sich hauptsächlich in den zartschildernden und elegisch-lyrischen Teilen des Werkes und tritt in der Bildkraft und leuchtenden Reinheit des Ausdruckes entscheidend hervor. Alles in allem hat Emil Kuh in seiner Biographie des Dichters das abschließende Wort über die Schöpfung gesprochen, wenn er sagt: „Dem Bilde des Gyges dürfte man schwerlich auch nur einen einzigen falschen Strich, einen fehlerhaften Halbton nachweisen können. Doch dies wäre ein negatives Lob. Gyges verdient auch das höhere und höchste einer lebensvollen, leidenschaftlichen Schönheit, welche in ihren ruhigen Momenten das Gemüt nicht minder erregt, als sie unseren Formsinn erquickt, wo sie zu stürmischer Bewegung sich entfaltet. Die Volkszustände, Klima und Landschaft legen sich als das der Fabel gemäße atmosphärische Kleid um die schlanken Glieder der Handlung. Aus dem Wohllaut des getragenen Gesanges, den die Sprache in Goethes „Iphigenie" anstimmt, und aus der in Naturlauten sich brechenden, abgekürzten dramatischen Rede Heinrich v. Kleists scheint hier der Stilcharakter des Verses gemischt."

Man würde weit ausholen müssen, um ganz klar zu stellen, wie weit der so oft beliebte Vergleich des Hebbelschen „Gyges" mit der Goetheschen „Iphigenie" berechtigt und wie weit er nur einer jener Vergleiche ist, die sich an ein paar zufällige Äußerlichkeiten und mehr scheinbare als wirkliche Übereinstimmungen halten. Eins aber ist gewiß: „Gyges und sein Ring" gehört wie Goethes „Iphigenie", wie des gleichen Dichters „Torquato Tasso", wie manche andere Dichtungen zu den dramatischen Schöpfungen,

deren Gewicht und Vorzug ausschließlich in den seelischen Vorgängen und Entwickelungen beruht. Das Wesen dieser Dichtungen schließt die dramatische Größe so wenig aus als die dramatische Wirkung. Aber die knappe, aus der Psyche weniger Gestalten entwickelte Handlung gestattet weder bunte theatralische Bewegtheit noch theatralischen Glanz. Und da für viele Leute der Begriff des Dramatischen mit jener Bewegtheit und jenem Glanz zusammenfällt, so erachten diese den Beweis des Undramatischen für alle hier in Frage kommenden Dichtungen für erbracht. Auch Hebbels „Gyges und sein Ring" ist unter den Einwirkungen dieser engen Auffassung allzu lange von der Bühne ausgeschlossen geblieben. Am letzten Ende hat sich doch wieder gezeigt, daß die deutsche Bühne auf den Gewinn fraglos bedeutender, im innersten Kern dramatischer und der Menschendarstellung höchste Ziele steckender Werke nicht verzichten will.

Die dunkle Notwendigkeit, die mit ehernem Schritt durch den stimmungsreichen Wechsel der Auftritte und den Wohllaut der poetischen Sprache des „Gyges" hindurchgeht, bleibt dem Leser zwar auch nicht verborgen, aber sie tritt dem Zuschauer noch ergreifender und zwingender aus der lebendigen Verkörperung des Gedichtes entgegen. Und wie fein abgewogen das Verhältnis des Leidenschaftlichen und des Zuständlichen in dieser Tragödie sei, so erhebt sich, einmal entfesselt, die Wirkung der Leidenschaft über alles andere; im atemlosen, gesteigerten Anteil am menschlichen Schicksal gehen die fremdartigen Voraussetzungen des mythischen Stoffes völlig unter, und während uns die elementare Kraft der Charakteristik auf dem festen Boden dieser Menschennaturen, dieser Schuld und dieser Sühne hält, spüren wir zu Häupten den Flügelschlag des allgemeinen, allen Zeiten und Menschengeschlechtern gesetzten Geschicks. Wir fragen nicht mehr, was uns der Lyderkönig, sein Weib und sein griechischer Günstling sind, denn wir fühlen, daß die lockende Versuchung, der König Kandaules und Gyges

erliegen, das Verhängnis, in das sie Rhodope und die beiden Schuldigen verstrickt, in tausend Gestalten wiederkehren. Der Dichter gehört zu den Auserwählten, vor deren lebendigem, blutheißem Hauch nicht nur Schatten, sondern auch starre Bilder sich beleben und mit einmal, trotz ihrer fremden Tracht, mitten in unserem Leben stehen.

* * *

Max Dreyer: Hans.

Königl. Schauspielhaus. 14. September. Zum ersten Male.

Was man auch über die literarische „Bewegung" der achtziger Jahre, über das Niederreißen aller Schranken zwischen der epischen und der dramatischen Kunst, über den brennenden Eifer, an die Stelle einer Handlung die bloße Milieuschilderung zu setzen, denken mag — das Verdienst läßt sich nicht bestreiten, daß sie unsern dramatischen Schriftstellern den Blick für die Wirklichkeit geschärft, den Mut, in die reiche Mannigfaltigkeit der Verhältnisse und Charaktere zu greifen, beträchtlich erhöht hat. Hätten sie nur zu gleicher Zeit auch die reine, unbefangene Hingabe an die Sache, den Dichtergeist gestärkt, der Wirkungen nur aus der Belebung und Steigerung des innerlich Angeschauten und Ergriffenen erwartet! Statt dessen beherrscht der Zug, der das erfolgreiche Bühnenstück um jeden Preis will, der Wahn, der Feigen vom Dornenstrauch zu ernten hofft, der tantiemesüchtige Autorgeist, der sich darauf verläßt, daß der Geschmack der meisten Zuschauer die natürliche Blume des Weins von der künstlichen Würze gar nicht unterscheiden kann, auch unser neuestes Sittendrama. Bei der Mischung natürlicher Wahrhaftigkeit und ergrübelter Effektberechnung wird die letztere jederzeit das Übergewicht erhalten.

Auch das Schauspiel „Hans" von Max Dreyer hat gleichsam zwei Seelen. Die eine und bis zu einem gewissen Punkte in der Charakteristik, Empfindung und Entwickelung fesselnde Seite der Handlung: das eigentümliche Verhältnis der Professorstochter Johanna Hartog zu ihrem Vater, die Macht, die „Hans", wie Johanna schlechtweg genannt wird, mit der reinen Klarheit ihres Wesens über alle ihre Umgebungen ausübt, die halbbewußte Liebe zu dem verbitterten und doch so tüchtigen Marineleutnant a. D. Heinrich Jensen, zeigt Ansätze zu einem wirklich vortrefflichen Stück und gibt zu ein paar Szenen Anlaß, die uns in Mitleidenschaft ziehen. Da diese mehr novellistischen als dramatischen Motive der Erfindung aber noch kein Schauspiel ergaben, so gesellte ihnen der Verfasser in der Person und dem Schicksale des Fräulein Anna Berndt und in der aus Mitleid und Johannistrieb seltsam gemischten plötzlichen Liebe des verwitweten Professors Hartog für diese „Dame in Trauer" weitere, höchst fragwürdige Spannungselemente hinzu. In Anna Berndt sind Anklänge an die ganze Reihe der theatralischen Unglücklichen von Kotzebues Eulalia in „Menschenhaß und Reue" bis zu Anna Mahr in Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" vorhanden; ihr Charakter wie ihre Geschichte bleiben im Dämmerlicht, und doch ist ihre „Moll-Natur" die bewegende Kraft, durch die schließlich alles entschieden wird. Zum Unechten und Unglaubhaften, was schon hierdurch in das Stück gebracht wird, fügt Dreyer noch die herkömmliche Schwanktrivialität in den Figuren des alten Rechnungsrats Mahnke und der Großmutter Jensen und erreicht mit alledem, wie mit den Milieuschilderungen der beliebten einsamen Nordseeinsel doch keinen eigentlich dramatischen Zug, sondern vereinzelte, einander widersprechende und sich gegenseitig lähmende Wirkungen. Im Dialog des Stücks begegnet uns die gleiche Zwiefältigkeit: gewisse Feinheiten der seelischen Beobachtung und des Ausdrucks neben den erprobtesten, aber

auch abgegriffensten Theaterphrasen. Über dem Ganzen liegt ein gewisser Druck, der schwer zu schildern ist, aber seltsam mit der sonnenhellen Klarheit kontrastiert, die von der Titelheldin Hans gerühmt wird. Man möchte ehrlichen Anteil nehmen und vermag es nicht. Die beliebte Redensart vom „Mangel an Handlung“ ist ganz und gar nicht am Platze. Handlung wäre gerade genug vorhanden, wenn sie nur glücklicher herausgearbeitet erschiene, wenn vor allen Dingen das angedeutete Motiv, daß die Heldin wie eine Verzweifelte um den Alleinbesitz des Vaters kämpft, weil sie ihre eigene, halb unbewußte Liebe verloren sieht, klar und entscheidend heraustäte. Die Grundlinie des Schauspiels ist nicht kräftig genug, um die sich wirrenden Nebenlinien zu besiegen. Die verschiedenen Stimmungen lösen einander ab, statt einander zu tragen und gemeinsam dem Höhepunkt und Endpunkt zuzutreiben. Und das ist schade, weil, wie gesagt, der Keim zu einer lebendigen und eigentümlichen Schauspielhandlung tatsächlich vorhanden ist, der nur leider nicht von innen heraus, aus einem Mittelpunkte, sondern von außen her getrieben wird.

*   *
*

Arthur Schnitzler:
Die Gefährtin. — Paracelsus. — Der grüne Kakadu.

Königl. Schauspielhaus. 28. September. Zum ersten Male.

Mit der Aufführung der drei Einakter des Verfassers der Schauspiele „Liebelei“ und „Das Vermächtnis“ hat das Königliche Hoftheater der jüngsten Literatur einen beträchtlichen Schritt entgegen getan. Sowohl nach der Seite der vorherrschenden Richtung hin, die die Wirkung weniger vom dramatischen Gehalt, von der Gegenüberstellung klar herausgearbeiteter Gestalten, von der

Steigerung in den Charakteren wurzelnder Konflikte, als vielmehr von der Stimmungsmalerei erwartet, wie nach der Seite einer gewissen Kühnheit der Phantasie stellen sich die Neuigkeiten als ungewöhnliche und in ihrer Art gegeneinander bewußt abgestufte Werke dar. Der Eindruck, den sie hinterlassen, ist ein sehr verschiedener; in allen dreien aber empfindet man wieder einmal, daß neben der vollberechtigten Eigentümlichkeit des selbständigen Dichters die modische Vorliebe für unklare, schwankende, schillernde Probleme und für gebrochene, undeutlich bleibende, nur mit einzelnen Spitzen heraustretende, nicht plastisch gerundete, voll sich auslebende Menschengestalten einen starken Anteil an der Besonderheit der Schnitzlerschen kleinen Dramen hat. Als ein ins Gewicht fallender Vorzug muß es gelten, daß sich die dramatische Wirkung insofern steigert, als das letzte Stück „Der grüne Kakadu" den stärksten Anteil erweckt und trotz allzu breit ausgeführter Milieuschilderung durch seine lebendigen Gegensätze die Zuschauer in Mitleidenschaft zieht. Was man auch zu Gunsten des geistreichen Einfalls und der feinen Einzelausführung sagen mag, ihr dramatischer Erfolg wird doch allezeit darauf beruhen, daß das Urelement aller dramatischen Wirkung: der sichtbare, fühlbare, spannende Gegensatz, ihre Grundlage bleibt. Durch alle drei Einakter Schnitzlers zieht sich der Wechsel von Schein und Sein als roter Faden hindurch, aber nur im „Grünen Kakadu" gewinnt er volle Verkörperung.

Der Welt, in der Schnitzler seither mit Vorliebe verweilte, steht das Schauspiel „Die Gefährtin" am nächsten. Ein Wiener Professor, der soeben seine Frau begraben hat, wird aus der Starrheit seiner trostlosen und doch des reinen heiligen Schmerzes baren Stimmung — denn die Tote ist ihm nur kurze Zeit Geliebte und niemals Gefährtin gewesen — durch eine Freundin aufgeweckt, die kommt, um sich Briefe der verstorbenen Frau zu erbitten. Professor Pilgram macht in einem, Satz für Satz mehr vom Unglück

seines Lebens enthüllenden, sehr fein durchgeführten Zwiegespräch mit der Besucherin dieser klar, daß er sehr wohl weiß, daß seine Frau ein Liebesverhältnis mit seinem Assistenten Dr. Hausmann unterhalten und daß er nur nie begriffen habe, warum die beiden Menschen nicht ehrlich vor ihn hingetreten sind und die Freiheit, sich anzugehören, von ihm gefordert haben. Ehe die Besucherin Olga Merholm dem Ärmsten das Warum davon enthüllen kann, langt Dr. Hausmann von Scheveningen an, scheinbar ganz freundschaftliche Teilnahme und Sorgfalt für den Professor. Wie er aber diesen auffordert, ihn, der nochmals nach dem Seebad zurückgeht, dorthin zu begleiten, da verrät er nach und nach, daß ihn dorthin ein anderes Interesse zieht, daß er sich verlobt hat, daß er seine Braut schon längere Zeit kennt und liebt. Und nun schmettert Professor Pilgram den Entlarvten mit dem Wort nieder, daß er ihm verziehen hätte, seine verstorbene Frau zu seiner Geliebten gemacht zu haben, aber ihm nie vergeben werde, daß er sie zur Dirne herabgewürdigt. Er weist ihm verachtungsvoll die Tür; Frau Olga Merholm aber nimmt wieder das Wort, zieht eine letzte Binde vom umschleierten Auge des Professors und sagt ihm, daß die Verstorbene noch viel, viel weiter von ihm getrennt gewesen sei, als er ahnt, daß sie gewußt hat, daß Dr. Hausmann durch keine echte Leidenschaft oder Neigung an sie gefesselt, und mit der Rolle, die sie im Leben des jungen Mannes spielte, eben auch zufrieden gewesen sei. Darnach verabschiedet sich die Freundin, und Pilgrim bleibt nach ihrer und des Verfassers Meinung „befreit“ zurück. Daß er, wenn er der Rechte ist, nun erst vor der Qual der dunklen Frage steht, ob nicht er, gerade er selbst die Schuld daran getragen hat, daß die Verstorbene so und nicht anders geworden ist, das fällt weder Schnitzler noch Frau Olga Merholm ein. Mit fünf oder zehn peinlichen Fragezeichen schließt das kleine Drama, eine in Szene gesetzte Novelle, die überall hinter sich zurück-, über sich

hinausweist, was ja tausendfach im Leben der Fall ist, aber für den Dramatiker so ungünstig wie möglich bleibt.

Das Versspiel „Paracelsus“ richtet seine Spitze gegen das prahlerisch sichere Glücksgefühl wie gegen allen gesunden, vermeintlich die Dinge beherrschenden Realismus. Der wackere, in Arbeit und Genuß gleich rüstige Basler Waffenschmied Cyprian, der mit etlichem Recht den fahrenden Wunderdoktor Theophrastus Paracelsus als einen Gaukler und halben Lump geringschätzt, muß durch dessen hypnotische Künste erfahren, daß auch in seinem wohlgeordneten Hause und in der Seele seines schönen Weibes Dinge vorgehen, von denen er nichts geahnt hat. Die traumwandlerische Wahrheit, zu der Paracelsus Frau Justina treibt, die sich übrigens auch gegen den Wundertäter selbst wendet, macht Meister Cyprian klar, daß seine Klarheit eben keine ist, daß Wahn und Wirklichkeit, Traum und Leben geheimnisvoll ineinanderspielen, offenbart dem Junker Anselm, der mit frevler Liebeswerbung die Frau des Waffenschmieds bestürmt, daß er besser tut, deren ledige Schwester Cäcilia, die ihn liebt, zu heiraten, und verdeutlicht Frau Justina, daß sie Gott danken kann, unter Cyprians Dach geborgen zu sein. Das ganze bewegt sich in der gewollten Unklarheit, der wechselnden Beleuchtung von rechts und links, die man jetzt vornehmer Symbolismus tauft; die Gestalt des Theophrastus Paracelsus, der Betrüger und Betrogener zugleich ist, läßt einen bestimmten Eindruck gar nicht aufkommen.

Viel bedeutender, innerlich reicher, äußerlich straffer, eindringlicher und überzeugender als die beiden ersten Stücke zeigte sich, wie gesagt, das dritte, die Groteske „Der grüne Kakadu“. Der „Grüne Kakadu“ ist ein Weinkeller, den der ehemalige Schauspieldirektor Prospère hält, in dem er seine frühere Truppe allabendlich zu wunderbaren, ohne Podium und Souffleur vor einem höchst vornehmen, aus Herzögen, Vicomtes und Chevaliers bestehenden Publikum stattfindenden Aufführungen vereinigt. Die Schauspieler dieser

Spelunke stellen mit Aufgebot aller Phantasie und Kunst Mörder, Diebe, Strolche, Gauner jeglicher Art dar, und die Blasiertheit ihres aristokratischen Publikums ergötzt sich an dem schauerlichen Naturalismus, wie an der grotesken Grobheit des Wirts. Man steht schon mitten in der Revolution; es ist der Abend des Bastillensturms, und der Dünkel und die überhebliche Sicherheit der bevorrechteten Gesellschaft, die seit vielen Jahren mit dem Feuer spielt, hat noch immer keinen Begriff davon, daß ihr das Feuer demnächst auf die Nägel brennen wird. Alles ist nur zu ihrer Unterhaltung, zur Kitzelung ihrer Nerven in der Welt; die kochende Wut, die Selbstentwürdigung der Zertretenen wird zu einem ästhetischen Genuß, der durch die Beziehungen des Publikums zu den Darstellerinnen der Bühne seine besondere Würze erhält. Um so wuchtiger bricht endlich die Wahrheit über die frivole Phantastik herein. Die Scharen der Bastillestürmer erfüllen den Keller just in dem Augenblick, wo der Schauspieler Henri, der die schöne Leocadie geheiratet hat, in Erfahrung bringt, daß diese ihn noch am Hochzeitstage mit dem Herzog von Cadignan betrogen hat. In wilder Wut sticht Henri den Herzog nieder; die Marquise Severine von Lansac will es zwar noch immer interessant finden, daß ein wirklicher Herzog einmal wirklich ermordet worden ist, aber auch die Süffisantesten der vergnügungslustigen Gesellschaft ziehen bleich und schlotternd durch die Horde der zerlumpten Pikenmänner und Musketenträger ab. Natürlich ist die Erfindung historisch nach Tag und Stunde betrachtet eine Unmöglichkeit, aber der tatsächlich vorhandene und verhängnisvolle Gegensatz zwischen der Selbstüberhebung der vornehmen Gesellschaft und der wahnsinnigen Erbitterung der anderen ist vorzüglich verkörpert, die beiden Gruppen wirken vollkommen wie Spieler und Gegenspieler, durch das Ganze geht ein fortreißender Zug.

* * *

M. Maeterlinck: Pelleas und Melisande.

Königl. Schauspielhaus. 26. Oktober. Uraufführung.

Es handelt sich um das Werk eines eigentümlichen, im letzten Jahrzehnt viel genannten Dichters, der unter allen Umständen eine Bedeutung zu beanspruchen hat und in seiner Besonderheit als der berufene poetische Sprecher der tödlichen Müdigkeit des zugleich nervösen und greisen Jahrhunderts gefeiert wird. Maeterlincks Dichtungen reden, wie Edgar Steiger, der Verfasser des Buches „Das Werden des neuen Dramas“, verkündet, die „letzte und wahrste Sprache einer dem Untergange geweihten Kulturwelt, einer sterbenden Welt, die, wie alle Sterbenden, keine Gedanken mehr, sondern nur noch Ahnungen und Träume hat“. In fragmentarischen, andeutenden Bildern, in stammelnden Offenbarungen seelischer Regungen und Schmerzen sucht Maeterlinck auf seine Weise das Rätsel des Daseins zu deuten. Eine wunderliche Phantastik und ein schwerer, grüblerischer Ernst beherrschen seine Erfindungen. Vor noch einem Menschenalter wäre der Versuch der Aufführung einer Dichtung wie „Pelleas und Melisande“, die der Verfasser höchst bezeichnend weder Tragödie noch Drama, noch sonst etwas nennt, ein völlig aussichtsloser gewesen. Solange das Bedürfnis der dramatischen Entwickelung und Handlungssteigerung in so ausschließlicher Geltung stand, daß man sich sogar die theatralische, hohle Hülse solcher Entwickelung und Steigerung unzählige Male als dramatische Dichtung vorführen ließ, hätte keine Bühne sich an Werke wie die Maeterlincks gewagt. Der fortgesetzte Ruf nach Lebenswahrheit, nach Stimmung hat für vieles Raum geschaffen, was sich ehedem nicht ans Licht, wenigstens nicht ans Licht der Lampen wagte. Dazu gesellt sich der mit unablässiger Anstachelung immer brennender gewordene Drang nach dem „Neuen“, die Geschmacksrichtung, die es gar nicht mehr verhehlt, daß sie des präch-

tigsten Waldes müde ist, wenn sich doch nur Eichen und Linden über ihm wölben, daß sie zur Abwechselung nach Wäldern von Schachtelhalmen und Schilf verlangt. Und endlich, wie vieles können ein Publikum, eine Kritik, die nichts lesen, nichts hören noch sehen, als was von heute und von gestern ist, und das Vorgestern als graue Vergangenheit angähnen, für völlig neu halten! Die lallende neuromantische Mystik, die Seelendeutung, der alle Gefühle chaotisch durcheinanderwogen, weil sie im Grunde genommen an keines glaubt, sie müssen neu und „ideal" dazu erscheinen, wenn man sie nur mit dem Naturalismus in seinen brutalsten Kundgebungen vergleicht.

Maeterlincks Poesie knüpft an die Bilder und Laute der Märchendichtung an, sie strebt zu den einfachsten Mitteln und Wirkungen zurück, läßt wie in einem Traum ihre Gesichte an uns vorübergleiten und sucht nur den Eindruck, daß alles Leben ein schwerer, dunkler Traum und in allem Fühlen ein Keim des Todes sei, zu verstärken. Sie komponiert nicht, sie motiviert nicht, aber sie grübelt, und sie betont nachdrücklich einzelne Aussprüche, die Licht auf die dunkeln, innerlichen Vorgänge werfen sollen. Die äußerlichen Begebenheiten nimmt sie willkürlich auf und läßt sie wieder fallen, genug, wenn nur der Faden nicht abreißt. Je nach Gemütsstimmung und Neigung würde es ebensowohl möglich sein, die traurige Geschichte von „Pelleas und Melisande" mit tiefster, anteilnehmender Rührung, als mit heiterer Ironie zu erzählen, ohne einem Zug Unrecht zu tun. Langsam, ja schleppend feierlich und immer die Ergänzung durch die Phantasie des Zuschauers und Hörers fordernd, entwickelt sich das Stück, erreicht in der Szene, wo der eifersuchtsgefolterte Golaud sein Weib Melisande und den beargwöhnten Bruder Pelleas durch sein Kind belauschen und von der nichtsahnenden Reinheit des Kindes verraten läßt, den dramatischen Höhepunkt im alten Sinne und verläuft wiederum in buntwechselnden Bildern, in

denen überall ein Rätselvolles, Unausgesprochenes, gleichsam jenseits des dichterischen Wortes Liegendes, von der Dekoration und der Erscheinung der Darsteller Gegebenes mitwirkt. Eine halb träumerische, halb kalte Reflexion will das Leben und uns in ihre Kreise bannen, überraschend schöne und feine Einzelheiten sollen uns für den Mangel gestaltender und überzeugender Kraft entschädigen. Der Dichter gleicht wahrlich einem Apostel, der uns verkündigte, daß kein noch so duftiger Wein, kein Feuertrank die wahre Erquickung geben könne, daß wir zum ursprünglichsten, lautersten Trank, zur kühlen weißen Milch zurückgreifen müssen, daß er aber, in Anbetracht der verbrannten und verdorbenen Gaumen, denen er diese Milch der Einfachheit und des elementaren Gefühls bietet, seinen Trank mit den schärfsten, feinsten Giften schmackhafter gemacht habe.

Es frommt zu nichts, sich darauf zu berufen, daß in alledem keine Möglichkeit einer künstlerischen Gestaltung und einer dramatischen Wirkung im höheren Sinne liegt, daß keine Fülle interessanter Züge und poetischer Wendungen uns über den Mangel einer Ganzheit, über die Abwesenheit reifer und lebensvoller Menschengestaltung jemals hinwegheben kann. Das grüblerische, versonnene Wesen dieser Dichtung, das, wie ein Kritiker sagt, „in weihevollem Stammeln halb geschaute Gebilde deutet", das exotische auf Drahtstengeln zitternde Blüten dem kräftigen Wuchs von Pflanzen vorzieht, die ihre Wurzeln in den Boden der Wirklichkeit senken, muß seine Zeit haben, und das Tröstlichste dabei ist, daß die wirklich gestaltende Poesie durch diese symbolisierende Traumdichtung so wenig aufgehoben werden kann wie die große und reiche Natur selbst.

* * *

Franz Grillparzer: Esther.

Königl. Schauspielhaus. 23. November. Neu einstudiert.

Neben seinen vollendeten Dramen hat Franz Grillparzer einige Bruchstücke hinterlassen, von denen die beiden ersten Akte zu einem Schauspiel (oder Trauerspiel?) „Esther" die abgerundetsten und bedeutendsten sind. Der wunderliche Streit, der sich über die von Grillparzer geplante Fortsetzung des „Esther"-Dramas entsponnen hat, spitzt sich auf die Frage zu, ob Esther-Hadassa die Verstrickung, in die ihre Liebe zu König Ahasver, das Verbergen ihrer Abkunft und die Verleugnung ihres Volkes sie gesetzt, siegreich zerreißen oder in den Schlingen ihrer eignen Schuld tragisch untergehen soll. Die Frage scheint müssig, da das seelisch tiefe und dramatisch vorzüglich angelegte und gesteigerte Bruchstück, aus dem uns der feinste Reiz und Duft des Grillparzerschen poetischen Stils entgegenweht, eben nur die Verknüpfung vorführt. Doch müßten, wenn A. v. Berger und andere Kritiker im Recht wären, die da behaupten, daß im weiteren Verlauf des Dramas eine Zersetzung und Vergiftung des menschlichen, schönen Verhältnisses zwischen Esther und Ahasver bevorgestanden hätte, gewisse Züge der Gestaltenzeichnung und einzelne Wendungen des Ausdrucks ganz anders gedeutet werden, als bei der Annahme, daß die Handlung der Esther auf einen glücklichen Ausgang angelegt sei. Man würde sagen dürfen, daß dann den ersten Akten die blitzartigen Lichter fehlten, durch die ein bedeutender Dramatiker eine spätere unheilvolle Entwickelung im voraus erhellt, und höchstens die verachtete Abkunft Esthers und die Tatsache, daß die verstoßene Königin Vasthi noch drohend im Hintergrunde steht, ein mögliches tragisches Ende andeuten. Für diese Auffassung spricht etwa noch die Grundanschauung Grillparzers, der in jeder Loslösung eines Lebens von seinem ursprünglichen Boden wie in jeder Verheimlichung die Keime tragischer Schuld sah,

gegen sie aber die Übereinstimmung des Estherfragments mit der biblischen Erzählung, die wundersame tiefe Schönheit der Szene, in der Esthers Herz von plötzlicher Liebe für den an seiner Königseinsamkeit kranken Ahasveros ergriffen wird, die ganze frische Ursprünglichkeit dieser Gestalt, die die Gier nach Macht und Glanz ebenso wie ein schlau berechnetes Spiel mit den Gefühlen des Königs geradezu ausschließt.

Wie dem immer sei, wir haben nur die beiden Akte und wissen nichts Bestimmtes, Entscheidendes über des Dichters weiteren Plan, können uns nur an der feingegliederten und doch kräftig wirksamen Anlage des Dramas, an der energischen Charakteristik und vor allem an der lebensvollen Gestalt Esthers erquicken, die uns mit einer Fülle seelischer Offenbarungen fesselt und Zug für Zug der großen Entscheidung ihres Lebens entgegengeführt wird.

* * *

Otto Ernst: Jugend von heute.

Königl. Schauspielhaus. 2. Dezember. Uraufführung.

Jugend von heute — ein reichhaltiges, ausgiebiges Thema, hundert Trauerspiele, die nicht tragisch, hundert Komödien, die nicht komisch, und tausend Possen, die nicht lustig sind, umschließend! Jugend, die alles, nur nicht jung, die mit der Welt fertig ist, ehe sie noch mehr von der Welt weiß, als daß es öde Spießer gibt und alle Spießer langweilig sind, die die verwegenen, weltumwälzenden Ideen häufiger wechselt, als die Hemden, die gar nicht ahnt, daß man, wie der Held des Ernstschen Stückes schließlich bekennt, „mit all diesen geistreichen Ideen nicht leben und nicht schaffen kann", sie fordert natürlich zur schärfsten Satire heraus. Das Genie eines Shakespeare und eines Molière würde nicht ausreichen, um die Masse der Widersprüche, in denen

sich diese Jugend bewegt, humoristisch zu beleuchten, um Selbstvergötterungen, die gar nicht karikiert werden können, weil sie Karikatur an sich sind, mit frischer Laune und Lebenszuversicht zu überwinden. Der große Meister, der diese Jugend in all ihren Typen und wunderlichen Fratzen mit Witz besiegte und dabei nicht einen Augenblick vergäße, daß sie nicht die Jugend ist, die echte, goldene, unverwüstliche Jugend, die weder am Nietzsche, noch an den Berliner Nachtkaffees sterben kann, soll vielleicht noch geboren werden. Einstweilen wollen wir uns freuen, wenn ein talentvoller, geistreicher und liebenswürdiger Poet, wie der Verfasser der Komödie „Jugend von heute“ es ist, einen Teil dieser Aufgabe glücklich löst und einen ebenso unbestrittenen wie wohlverdienten Erfolg davonträgt, wie er dem Stücke bei der ersten Aufführung im Königlichen Schauspielhause zu teil wurde. Es verschlägt wenig, daß der Aufbau der Komödie, so tüchtig er im allgemeinen ist, an ein paar Stellen überflüssige Verlängerungen der Träger und Stützbalken zeigt; es bedeutet nicht viel mehr, daß die wirkliche Rührung an ein paar Stellen sich bedenklich in die verbrauchte Rührseligkeit wandelt. Ja die Wirkung des frischen Lebens, der gesunden Gestaltungskraft in diesem Stücke ist so groß und nachhaltig, daß die Stimmung der Prachtszene des vierten Aktes, in der sich Hermann Kröger und Clara Hendrichs finden und verloben, auch die Gefahr der Verlangsamung und Verkühlung, die das letzte Wiederauftreten des Herrn Erich Goßler bringt, siegreich überwindet. Der Verfasser ist hier offenbar von der Besorgnis beschlichen worden, ein roheres Publikum könne die schmerzliche Seite der modernen Tatlosigkeit, „die am Leben leidet“, übersehen, und will den Belachenswerten auch noch in das Licht rücken, bei dem man ihn beweint. Doch schon der weise König Salomo warnt: „Wolle nicht zu gerecht sein“, und das Beste, was der Goßlerschen und jeder ähnlichen Überhebung geschehen kann, bleibt, daß man sie verlacht.

Die Erfindung des Stückes zeigt einfache Grundlinien, und die Hauptwirkung beruht auf der Fülle prächtiger Einzelheiten. Der junge Arzt Dr. Hermann Kröger, von Berlin ins Elternhaus einer norddeutschen Hafenstadt heimkehrend, schleppt den Seinigen einen Freund und einen Kameraden ins Haus, die beide Übermenschen, obschon Übermenschen verschiedenen Gepräges sind. Weder Erich Goßler noch der ungewaschene „Kritiker" und „Dichter" Egon Wolf passen in die bürgerliche Umgebung von Vater und Mutter Kröger, und die Wahrheit zu sagen, in keine Umgebung hinein, in der sie nicht sich selbst leben können. Aber während der Schriftsteller ein harmloser Schmarotzer ist, dem man die Fleischtöpfe der Mutter Kröger wohl gönnen möchte, zeigt Erich Goßler die seltsame Mischung von Welt- und Menschenverachtung und versteckter Sentimentalität, die für gewisse vollsaftige und arglose deutsche Naturen so verhängnisvolle Wirkung ausübt. Hermann Kröger ist den starken Worten, den verwegenen Gedanken, die „gegen das schleichende Unrecht das brutale Unrecht, gegen den Stumpfsinn den Wahnsinn" setzen, verfallen, er merkt nicht, daß Goßler ihn an seinen öden Weltschmerz ankettet und von brennendem Neid wider Hermanns frische Arbeitskraft und Tatlust erfüllt ist. Wie er es merkt, wie er Schritt für Schritt zum Bewußtsein kommt, daß ihm, wenn er mit Goßler weiterphilosophiert, das Leben selbst entrinnen wird, da drängt und zwingt es ihn zurück zur Arbeit, da setzt er sich ehrlich und männlich entschlossen mit dem umstrickenden Genossen auseinander, überwindet diesen und reißt alle Fenster auf, durch die frische Lebensluft einströmen kann. Es ist hübsch, daß die unbewußte Liebe zu der liebenswerten jungen Blumenmalerin Clara den ersten Anstoß dazu gibt; es ist noch hübscher, daß der wackere junge Arzt seine Befreiung vollbringt, ohne daß Clara und die Mutter dabei unmittelbar mithelfen, und daß wir gewiß werden, Dr. Kröger würde frei und gesund werden, auch

wenn Clara Hendrichs nicht vorhanden wäre. Wie Hermann dem unholden und doch bedauernswerten Goßler das letzte Wort gesagt hat und es ihm gleich darauf gelingt, den schwerverwundeten, törichten jungen Bruder, der sich aus Vorwitz in Gefahr begeben hat, durch sein ärztliches Wissen und Geschick zu retten, da ist er reif für ein tüchtiges Leben und darf ausrufen: „Wer den Glücksegoismus nicht nötig hat, wer auf Bezahlung verzichten kann, das ist'n Herrenmensch!“ Und hoffentlich sieht er das Glück, das ihm wenig später in Clara zu teil wird, nicht als ein Nebenprodukt an.

Alles in allem: es ist Frische, Zug, poetisches Naturell, eine Satire, deren Schärfe durch wirklichen Humor gemildert wird, lebendige Menschendarstellungskraft an dieser Komödie. Dem Verfasser Otto Ernst (Schmidt) ist nichts Besseres zu wünschen, als daß es ihm gelingt, sich gegen Tantiemehunger, der uns die dramatischen Talente verwüstet, zu schützen und von Zeit zu Zeit ein ansehnlich gutes Stück zu schaffen. Vermag er der humoristischen Ader in seinem Talent freieren Fluß zu geben und problematische Gestalten wie Goßler noch deutlicher zu runden, um so besser. Inzwischen aber darf man ihm und unserer Hofbühne zum entschiedenen Erfolg Glück wünschen und einer längeren Reihe von Wiederholungen der „Jugend von heute“ zuversichtlich entgegensehen.

* * *

1900.

Calderon de la Barca: Der Richter von Zalamea.

Deutsch von Adolf Wilbrandt.

Königl. Schauspielhaus. 17. Januar. Neu einstudiert.

Die Ausnahmestellung, die Calderons Meisterwerk „Der Richter von Zalamea“ unter Hunderten von phantasiereichen und lebensprühenden dramatischen Dichtungen der Spanier einnimmt, beruht nicht lediglich, ja nicht

einmal vorzugsweise auf der vollendeten Durchbildung eines höchst glücklichen, wenn auch düsteren Motivs und auf der kraftvollen Charakteristik. Es ist vor allem die eigentümliche Erhebung des Dichters über die starre Enge der spanischen Standes- und Ehrbegriffe, die freimenschliche Anschauung und das heilige Recht der unverkümmerten Natur und der großen Seele, was dem wunderbaren Schauspiel einen besonderen Zauber leiht. Die Macht und Schärfe der Gestaltenzeichnung, der natürliche, von den leichtesten, fast lustspielmäßigen Szenen zu den packendsten tragischen Konflikten aufsteigende Bau des Dramas erwecken so viel künstlerische Spannung wie leidenschaftlichen Anteil an der Handlung und den Menschen der Dichtung und stellen den „Richter von Zalamea“ in die Reihe dichterischer Schöpfungen, deren elementare Stärke und glückliche Durchführung sie nicht veralten läßt. Wie wirkt alles frisch, fesselnd, fortreißend und überzeugend, den zweihundert und fünfzig Jahren zum Trotz, die seit der Entstehung des Dramas verstrichen sind! Liegt auch die Zeit weit hinter uns, in der man mit Vorliebe spanische Erfindungen und spanische Figuren für die deutsche Bühne zu gewinnen trachtete, so bleibt der „Richter von Zalamea“ ein unzweifelhafter Gewinn, und der dreihundertste Geburtstag des Dichters wurde mit allem Recht durch eine vortreffliche und sorgfältige Wiederaufnahme dieses besten Calderonschen Stückes gefeiert.

Lange Zeit hat man sich mit der Vorstellung herumgeschlagen, daß das bedeutende Stück, in dem Pedro Calderon über sich selbst und über die Durchschnittsanschauungen eines Volkes hinauswächst, ihm nur zum geringsten Teile zugehöre. Man wußte, daß der volkstümlichste und fruchtbarste Dichter des spanischen Theaters, Lope de Vega, den auf einer wahren Begebenheit beruhenden Stoff des Schauspiels aufgegriffen und behandelt hatte, man meinte, daß Calderon sich dieses Werkes bemächtigt

und es gleichsam nur mit seiner Politur versehen habe. Seit der Neuherausgabe des Lopeschen gleichnamigen Schauspiels (durch Max Krenkel in seinen „Klassischen Bühnendichtungen der Spanier“) ist es vollkommen klar, daß Calderons Meisterwerk keineswegs eine Überarbeitung, sondern eine echt schöpferische Neugestaltung ist. F. A. v. Schack hat gemeint, daß Calderons dramatische Kunst „aus einer tief eingehenden kritischen Prüfung der früheren spanischen Schauspielpoesie hervorgegangen sei, sich an Vorhandenes gelehnt, aber die gegebenen Elemente aufs kunstvollste in andere und bessere Ordnung gestellt, das Vereinzelte gesammelt, dem Zerstreuten seinen richtigen Platz angewiesen, alles Unsichere und Schwankende zur Ruhe und Stetigkeit gebracht habe“. Auch das reicht für den Vergleich des Lopeschen und des Calderonschen „Alkalden von Zalamea“ nicht aus. Calderon hat mit Lope nur die Prachtgestalt des Bauern Pedro Crespo zu teilen; die ganze übrige Anlage, Steigerung und seelische Vertiefung des Schauspieles, die entscheidende Gegenüberstellung des alten Generals Don Lope Figueroa und des Crespo, der charakteristische, fast tendenziöse Gegensatz zwischen dem reichen Bauern und dem bettelhaften Hidalgo, die Gewalttat, der die Bauerntochter Isabella zum Opfer fällt, die Erhebung Crespos zur Dorfobrigkeit erst nach dem geschehenen Frevel, die ihm wie ein Eingreifen der Vorsehung zu seinen Gunsten erscheinen muß, die bis zur letzten Grenze gehende Mäßigung, mit der der Richter gütlichen Austrag des furchtbaren Konflikts sucht, die gewaltige Entschlossenheit, mit der er nachher sein Recht, das Verbrechen des Hauptmanns zu strafen, gegen den General und dessen Soldaten aufrecht erhält, alles ist Calderons und natürlich die kraftvolle und wirksame Sprache dazu. Wilbrandts Bearbeitung läßt die Klangwirkung der spanischen Verse, die J. D. Gries in seiner Übersetzung angestrebt hat, fallen und dringt auf die Hauptsache, die eigentlich dramatische Wirkung, womit

man sich einverstanden erklären kann, wenn auch im einzelnen mancher Reiz und manches glückliche Bild verloren geht. Seit F. L. Schröder den verunglückten Versuch machte, daß Prachtstück Calderons in seinem „Amtmann Graumann“ auf deutsche Verhältnisse zu übertragen, ist vielerlei mit dem „Richter von Zalamea“ experimentiert worden; mir scheint, daß Wilbrandts Bearbeitung ungefähr die Mitte trifft, in der mit dem dramatischen Kern der Dichtung soviel von ihrem eigensten Kolorit bewahrt wird, als unerläßlich ist.

* * *

Heinrich v. Kleist: Prinz Friedrich von Homburg.

Königl. Schauspielhaus. 24. Januar.

Seit Kleists „Prinz von Homburg“ am 6. Dezember 1821 zuerst auf der Dresdner Hofbühne zur Aufführung kam, sind achtzig Jahre verflossen, in denen das klassische Schauspiel seine Anziehungskraft fort und fort bewährt und mehr als einer Folge von Darstellern Gelegenheit gegeben hat, ihre beste Kunst an den charakteristischen Gestalten des großen Dichters zu erweisen. Während dieser achtzig Jahre ist die Bedeutung Kleists für die deutsche Dichtung, insbesondere für das deutsche Drama, stets besser begriffen und sein Meisterwerk, das anfänglich eben auch nur ein „interessantes Schauspiel“ hieß, längst als eine der lebensvollsten, eigenartigsten und unvergänglichsten Schöpfungen unserer Literatur gebucht worden. In der reichen, fesselnden, zu mächtigster Wirkung gesteigerten Handlung dieses Werkes, die einem frei erfundenen Stoff den vollen Odem geschichtlicher Wirklichkeit einhaucht und mit ihrem ergreifenden Realismus den persönlichen und symbolischen Gehalt der Erfindung nicht sowohl verdeckt, als für den Augenblick entrückt, ist eine höchste Aufgabe aller Poesie:

dem subjektiven Erlebnis objektive Gestalt zu leihen, wunderbar gelöst. Wie kräftig und farbig anschaulich man auch die Verkörperung des „Prinzen von Homburg“ auf der Bühne durchführen mag — die gegenwärtige Regie hat in dieser Beziehung höchst Erfreuliches geleistet —, immer flutet in die Szenen dieses Schauspiels der Hauch hinein, der uns über den Vorgang und selbst über das Schicksal der dargestellten Menschen geheimnisvoll und unwiderstehlich emporträgt.

* * *

Ludwig Anzengruber: Das vierte Gebot.

Königl. Schauspielhaus. 1. Februar. Zum ersten Male.

„Das vierte Gebot“ gehört zur Gruppe der Anzengruberschen Schöpfungen, in denen der Dichter Menschen, Sitten, Zustände seiner Vaterstadt Wien mit scharfer, erbarmungsloser Wahrheit verkörpert. Den Grundgedanken, die „Moral“ des Volksstücks drücken die Worte des zum Tode verurteilten Martin Schalanter an seinen priesterlichen Jugendgenossen Eduard Schön knapp, klar, durchschlagend aus: „Wenn du in der Schul' den Kindern lehrest: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel, daß s' darnach sein sollen.“ In den einander ergänzenden und zusammenwirkenden Doppelbildern der Handlung, den Vorgängen im Hause des wohlhabenden Hausherrn vom Grund, Anton Hutterer, wie in denen der Familie des verkommenen Drechslermeisters Schalanter, lebt der gleiche Geist selbstsüchtiger Pflichtvergessenheit und leichtfertiger Herzensroheit. Das wohlhabende Hausherrnpaar überliefert die einzige Tochter einem marklosen, armseligen Wüstling, nur weil dieser sehr reich ist, das Drechslerpaar treibt den Sohn in den Tod, die Tochter in die Schande, nur um dem bequemen Genusse des Augenblicks zu frönen.

Als stärkster Gegensatz zu dieser Lebensauffassung erscheinen die Gestalten der schlichten Hausmeister- und Gärtnerleute, an denen der Sohn, der junge Geistliche, mit allen Fasern echter Kindesliebe hängt, erscheint die greise Großmutter Herwig der Schalanterfamilie, die umsonst den Leichtsinn und Jähzorn der schlechterzogenen Enkelkinder einzudämmen sucht und dem armen Martin vor seinem Todesgange die Gewißheit gibt, daß warme, verzeihende Liebe in der Welt lebt. Die Stärke, Deutlichkeit und frische Lebendigkeit der künstlerischen Ausführung überbietet weit den lehrhaften Grundzug und tendenziösen Beigeschmack der Erfindung, und die Spannkraft und glückliche malerische Belebung der Szenen hilft rasch über ein paar minder geschickte Einzelheiten der Handlungsführung hinweg. Die Rundung und seelische Wahrheit fast aller Gestalten läßt nichts zu wünschen übrig — und gerade die unerfreulichsten: der großmäulige, liederliche Drechslermeister, sein innerlich verkommenes Weib Barbara und der erbärmliche und dabei komisch selbstbewußte Stolzenthaler, bergen eine Fülle feinster Beobachtung und tiefster Seelenkunde. Der Gesamteindruck des Werkes ist natürlich kein befreiender, erhebender, soll es nach des Dichters Absichten auch nicht sein, aber die Erschütternng, die das „Vierte Gebot" hinterläßt, hat da ihr gutes Recht, wo sie nicht nur mit so viel Ernst und Ehrlichkeit, sondern auch mit so viel dichterischer Unmittelbarkeit bewirkt wird.

* * *

Lord Byron: Manfred.

Königl. Opernhaus. 7. Februar. Neu einstudiert.

Die im Jahre 1816 entstandene Dichtung Byrons ist nicht das bedeutendste Werk des Dichters, aber sie drängt die beiden Grundelemente seines Wesens, den phantastischen Weltschmerz, der „das Leben hassend, doch voll Furcht zu

sterben" lebt, und das dämonische Bewußtsein einer Vereinzelung, die sich über den Menschentroß erhebt, in einem Bilde zusammen. Byrons Manfred, in seinem einsamen Alpenschloß und in seinem Verkehr mit Geistern, ist das ideale Vor- und Urbild des späteren Übermenschen, und wenn der Goethische Faust (mit dem er allzuoft und oft genug verglichen worden ist) in seinem Inneren selbst genießen will, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, so rühmt sich Manfred, daß die Nacht ihm ein vertrauteres Antlitz zeigt, als das der Menschen. Alle Macht und fesselnde Eigentümlichkeit des Dramas liegen durchaus im lyrisch-pathetischen Ausdrucke seiner Grundstimmung; die äußere Anlage und Durchführung der Erfindung trägt den Stempel jener Lässigkeit, auf die der Dichterlord besonders stolz war. Die phantasievollen Bilder lösen einander nur ab, um der Wiederholung der gramvollen Selbstbetrachtung Manfreds ihre Eintönigkeit zu nehmen; ihre einzige innere Steigerung liegt im immer stärkeren Hervortreten des gewaltigen Selbstbewußtseins, das noch im Tode den herandrängenden Geistern trotzt und gewiß ist, keine Farben von den vergänglichen Gestalten außer sich zu borgen, sondern in Leiden oder Wonnen aufzugehen, die das Bewußtsein des eigenen Werts gebiert. Die mehr angedeutete als klar entwickelte Schuld des Helden an der geliebten Astarte und die Sehnsucht, die Tote wiederzusehen und ihre Stimme noch einmal zu vernehmen, verleiht dem eintönigen Schmerz Manfreds noch einen besonderen Zug. Gleichwohl läßt sich über den Anteil hinaus, den die innere Verödung erweckt, die den Puls der Wünsche und Hoffnungen nicht mehr fühlt, keine tiefere Teilnahme gewinnen, und insofern mag man sagen, daß die Dichtung bereits in ihrem ersten Akte alle Töne anschlägt, die zu wirken vermögen.

* * *

Hugo v. Hofmannsthal: Die Hochzeit der Sobeide.

Residenztheater. 18. März. Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Die Poetengruppe, der Hofmannsthal angehört, ist, wie einer ihrer kritischen Vertreter uns belehrt, den französischen Parnassiens und den Stimmungspoeten vom Schlage der Verlaine und Mallarmé verwandt. Sie „bestimmen die Vollkommenheit nicht nach festen äußeren Regeln, sondern nach der Reinheit der dadurch erweckten Stimmung. Vollkommen ist ihnen nur ein Kunstwerk, das in dem Betrachter ganz ungeteilt und ganz unbedingt einen reinen Eindruck hervorruft. Es ist etwas Individuelles, was ausgedrückt werden soll. Die Stimmung, die gerade diese Seele, gerade dieser Dichter beim Anblicke einer ganz bestimmten Schönheit aus Natur, Leben oder Traumwelt empfängt, soll wiedergegeben werden. Die Schönheit hat ihre Wahrheit in der Erfahrung des einzelnen, der Traum kann sich nicht verwirklichen ohne Enttäuschung, aber ohne Verwirklichung bleibt er eine ungetrübte Erfahrung der Seele". Der Nachdruck dieser Charakteristik einer Dichtergruppe, die man bald als Koloritpoeten, bald als Neuromantiker und Symbolisten eines letzten und höchsten Grades bezeichnet, liegt auf dem Worte „Traumwelt". Der Traum entzieht sich den Gesetzen der Wirklichkeit, der Logik beschränkter Wahrscheinlichkeit, den Forderungen des Gemüts und dem Maßstabe des sittlichen Bewußtseins, er flutet frei durch die ganze Welt der Erscheinungen und senkt doch tausendfältige, geheimnisvolle Wurzelfasern in den Boden des Lebens. In die Traumdichtung lassen sich Ströme künstlichen Lichts leiten, und in ihr mag sich die Schönheit so frei entfalten, wie es dem Dichter beliebt.

Vergleicht man mit diesen Voraussetzungen die „Hochzeit der Sobeide" und läßt das Gedicht ohne Einwand

als einen phantastischen Traum, ein buntes Märchen auf sich wirken, so ist's doch ein Traum mit Ängsten und Alpdrücken, ein Traum, wie er einer Seele entsteigt, die mit der trostlosen Überzeugung von der Erbärmlichkeit des menschlichen Lebens völlig durchtränkt ist. Die junge Perserin Sobeide, die Tochter eines armen, verschuldeten Vaters, hat eine erste tiefe Liebe zu Ganem, dem Sohne des Teppichhändlers Schalnassar, gehegt, der sich arm und ärmer wie sie selbst nannte. So ist ihr jede Aussicht auf das ersehnte Glück entzogen; sie opfert sich den Eltern, wird das Weib eines reichen Kaufmanns, der ein Stück Weltweiser ist. Am Abend ihrer Hochzeit mit diesem bricht bei Sobeide die Wahrheit ihrer Natur durch, sie enthüllt dem Gatten ihr Herz, ihr wildes Glückverlangen. Er gibt sie frei, er tut ihr die Tür auf, sie stürzt in Nacht und Nebel davon, den Jugendgeliebten zu finden. Wie sie im zweiten Aufzug Schalnassars Haus betritt, erkennt sie, daß Ganem sie betrogen, daß hier der Sitz des Reichtums und der geheimen Üppigkeit ist: alle Bilder ruchloser Weltlust und innerlich gemeiner Gesinnung treten ihr vors Auge; sie erkennt, daß eine schöne Gülistane mit Vater und Sohn zugleich buhlt, daß Schalnassar ein widriger Greis, der noch am Grabesrand nach Genuß giert, Ganem des würdigen Vaters würdiger Sohn ist, daß über der Lust dieses Hauses der Schatten des Verbrechens liegt; zerbrochen und verzweifelt läßt sie sich von einem Sklaven zum Garten ihres Gatten zurückführen. In der Frühe kehrt sie heim, aber befleckt und vom Ekel am Leben überwältigt, stürzt sie sich von einem Turme in jenem Garten herab und stirbt in den Armen des Mannes, von dem sie sich losgerissen. Schmerzvoll erkennt der edle Weise, daß er Sobeide, indem er ihr eine Pforte zum Glück auftun wollte, nur die Pforte des Todes aufgetan hat. Und nun haben wir die Wahl, ob wir in diesem tragischen Ausgang des Gedichts die Losung ruheseligen Verzichts auf alle wilden Wünsche

des Herzens vernehmen, ob wir in der unglücklichen Sobeide ein Abbild der Dichterseele und Dichterkraft sehen wollen, die, sowie sie sich ins Leben der Wirklichkeit, in die gemeine Natur hinauswagt, ihre Reinheit verlieren, ihre Ideale vom alltäglichen Lauf der Dinge verzerrt und vernichtet sehen muß. Wie wir uns die „Hochzeit der Sobeide“ auch deuten mögen, überall bleibt mehr als ein Zweifel, mehr als ein Fragezeichen; die Traumstimmung, in die uns der Dichter versetzen will, müßte wie die Opium- und Haschischträume mit dem Gefühl unaussprechlichen Elends enden, würden wir tiefer in sie hineingezogen.

Es zeigt sich jedoch, daß die innere Kälte, die eine unerlebte, künstlich konstruierte Traumwelt hervorruft, auch durch die Schönheit und den melodischen Fluß der vortrefflichen Verse, in die das Ganze gehüllt ist, nicht besiegt wird. Wir sehen, ohne überzeugt, wir lauschen, ohne ergriffen zu werden. Zeigt der erste Aufzug einen Abglanz Grillparzerscher Seelenergründung, so gemahnen die beiden folgenden an den farbengleißenden und dennoch eisigen Pessimismus der Halmschen Dichtungen. Hinter der ganzen Auffassung der Poesie, der „alle Wunder der Welt nur gut genug sind als Bausteine zu einem erträumten Märchentempel“, liegt eine Starrheit, die uns die Seele nicht löst. Wir stehen vor einer Atelierkunst, die mit ergrübelten Effekten die einfachen, tiefen und allmächtigen Wirkungen des dichterisch gestalteten Lebens verdrängen oder überbieten will. Diese Kunst könnte literarisch ungefähr da wieder anlangen, wo unsere Phantasiedichter des siebzehnten Jahrhunderts, die Männer der zweiten schlesischen Schule, oder die Italiener aus der Schule Guarinis und Marinis bereits gestanden haben. Das Schwelgen in Farben und malenden Worten, die Lust an den ineinanderwogenden Seelenregungen und Dämmerstimmungen, aus denen sich weder Gefühl noch Gestalt entringt, das absichtliche Festhalten flüchtiger Traumbilder ist aller Poesie gefährlich, der

dramatischen Dichtung schlechthin verderblich. Hofmannsthal hat, wie einzelne Szenen der gestern vorgeführten Dichtung erweisen, stärkere Elemente des Lebens und der Wirkung in sich; hoffentlich erheben sie sich über die symbolistischen Posen und werden in ergreifenden Bildern zum echten Symbol.

* * *

Schiller: Demetrius.

Königl. Schauspielhaus. 14. Juni. Neu einstudiert.

Die deutsche Literatur ist leider reich an mächtigen und vielverheißenden Bruchstücken, an Anfängen großer Schöpfungen, die aus den mannigfachsten Ursachen nicht zur Vollendung gekommen sind. Unter all diesen großgedachten, nur halb ausgeführten Werken ist das Tragödienfragment „Demetrius", dem Schiller bei sinkender Körperkraft die letzte ungeminderte, ja mitten im leiblichen Verfall in wunderbarer Weise gesteigerte Kraft seines heroischen Dichtergeistes geliehen hat, eins der wichtigsten. Ein gewaltiger Torso, der die Grundlinien der Gestalt schon deutlich erkennen läßt und von dem die Hand des Bildners erst unmittelbar vor dem letzten Atemzuge niedergeglitten ist — so stehen die beiden Akte des Trauerspiels vor uns, deren Ausführung Schiller an der Schwelle des Todes beschäftigt hat und die für immer Zeugnis geben, daß der Ernst, den keine Mühe bleicht, bis zuletzt seines Wesens Kern, daß seine Kunst im siegreichen Vorschreiten war. Es hat nicht ausbleiben können, daß zu verschiedenen Zeiten Versuche gemacht worden sind, auf Grund der Schillerschen Studien und Entwürfe den „Demetrius" zu „vollenden", und von dem deutsch-russischen Freiherrn v. Maltitz bis zu A. Weimar sind dergleichen Versuche auf die Bühne gelangt. Wessen sich Goethe nicht getraut, der doch

die Entstehung des Werkes gesehen und gleichsam mit erlebt hatte, des unterwanden sich die Unberufenen um die Wette. Friedrich Hebbel, der auch einen Demetrius — keine Fortsetzung und Vollendung des Schillerschen — gedichtet, schrieb freilich schon vor vollen vierzig Jahren an mich: „Ihr Zweifel, ob die Vollendung des Schillerschen Fragments möglich sei, ist sehr begründet. Wer könnte fortsetzen wollen, was der subjektivste aller Dichter, den eine spaßhaft verrückte Kritik, der Abwechselung wegen, einmal wieder für das Gegenteil erklärt, angefangen hat? Schiller wußte sehr wohl, warum er in einem Briefe an Körner von einem „ganz aparten Drama“ sprach, das er sich im Einklang mit seiner Individualität zurechtgemacht hatte, und man könnte ebensogut für ihn atmen, als für ihn dichten.“ Für die Dramatiker minderen Ranges aber war diese Einsicht verschlossen; wie die Flamme, in die sich die Motte stürzt, glänzte ihnen Schillers unbestreitbarer Satz entgegen, daß die Begegnung des falschen Demetrius mit seiner vorgeblichen Mutter, der Zarin Marfa, zu den größten tragischen Situationen gehöre und, gehörig eingeleitet, die größte Wirkung nicht verfehlen könne. Da es dem Dichter des Tell versagt geblieben war, diese Situation darzustellen, so mußte es versucht sein, für Schiller zu atmen, und wird, wer weiß wie viele Male, noch versucht werden. Wer aber davon durchdrungen ist, daß jeder solcher Versuch scheitern muß, wird es den Bühnenleitungen, die sich mit dem fesselnden und mächtig ergreifenden Bruchstücke Schillers begnügen, nur Dank wissen.

Wie sich Großes und Kleines ineinander verflechten, so ist Schiller zum Demetrius ebensowohl durch den inneren Drang des Dramatikers, einen der tiefsten seelischen Konflikte wie der eigentümlichsten geschichtlichen Vorgänge gestaltend zu erfassen, wie durch den äußeren Umstand getrieben worden, daß das fernliegende Rußland durch die Heirat des Weimarischen Erbprinzen mit der Zarentochter

und Zarenschwester Großfürstin Maria Paulowna plötzlich nahe in seinen Gesichtskreis gerückt wurde. Der Thronforderer, der, auf ein vermeintes gutes Recht gestützt, mitten in seiner glücklichen Laufbahn durch die Erkenntnis der Nichtigkeit seines Anspruches zum betrügerischen Kronräuber wird und dabei den tragischen Untergang findet, hatte den Dichter, lange bevor er den Stoff des Demetrius ergriff, mit leidenschaftlichem Anteil erfüllt. Auch im Entwurf zum Trauerspiele „Warbeck" hatten ihn „die Wiederauferstehung eines Totgeglaubten, die wunderbare Rettung eines Todesopfers aus der furchtbaren Mörderhand, die rührende Geschichte seiner Verborgenheit und seine mitleidenswürdige Lage", „die Unschuld, die ihr Recht zurückfordert und von dem unrechtmäßigen Thronbesitzer nicht anerkannt wird", angezogen; er hatte einen Helden, der zwar die falsche Rolle eines Prinzen, aber als ein Muster für alle Prinzen spielt, einen Helden, bei dem die Empfindung aller Zuschauer sein muß: wenn er kein Prinz ist, so verdient er einer zu sein, und seine Person ist mehr wert als seine Maske, vor Augen gehabt. In noch bedeutenderer Weise trat ihm das Problem in der Geschichte des falschen Demetrius vor Augen. Demetrius, der zuerst im Stande der Unschuld als der liebenswürdigste und herrlichste Jüngling erscheinen sollte, „wird eine tragische Person, wenn er durch fremde Leidenschaften wie durch ein Verhängnis dem Glücke und dem Unglücke zugeschleudert wird und bei dieser Gelegenheit die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelt, auch die menschliche Verderbnis zuletzt erleidet". Unter den zahlreichen Aufzeichnungen zum Demetriusplane, die heute das Weimarische Goethe-Schiller-Archiv bewahrt, findet sich ein Blatt, auf dem Schiller, der sich strenge künstlerische Rechenschaft über seine Vorsätze ablegte, je acht Gründe gegen, acht Gründe für die Ausführung des Planes aufgezeichnet hat. Gegen das Stück sprach nach seiner Meinung: „daß es eine Staats-

aktion ist, daß es abenteuerlich und unglaublich ist, daß es fremd und ausländisch ist, die Menge und Zerstreuung der Personen dem Interesse schadet; daß die Größe und der Umfang kaum zu übersehen, die Schwierigkeit, es zu exekutieren auf den Theatern, die Unregelmäßigkeit in Absicht auf Zeit und Art, die Größe der Arbeit". Für das Stück aber fielen ins Gewicht: „die Größe des Vorwurfs und des Zieles, das Interesse der Hauptperson, viele glänzende, dramatische Situationen; die Beziehung auf Rußland, der neue Boden, auf dem es spielt, daß das meiste daran schon erfunden ist, daß es ganz Handlung ist, daß es viel für die Augen hat". Und so ging Schiller mit all der Kühnheit, die Goethe an ihm pries, mit Machtschritt auf die höchsten und bedeutungsvollsten Momente einer Handlung los, die eine Welt von Begebenheiten in sich begriff. Es ward ihm nicht vergönnt, den Gipfel der Handlung, auf den das höchste Licht der Darstellung notwendig fallen mußte: den Einzug des falschen Demetrius als wirklicher Zar in Moskau mit dem Bewußtsein, daß er ein Betrüger sei, zu erreichen. Aber die dramatische Stärke, die farbige Anschaulichkeit des gewaltigen Einsatzes verbürgt, daß der Dichter im Demetrius-Drama gewisse Vorzüge seiner Jugendwerke mit denen seiner gereiften Kunst verbunden haben würde, und macht die zwei oder richtiger anderthalb Aufzüge, die wir ausgeführt besitzen, für den Gesamteindruck und die Gesamtbeurteilung der Schillerschen Poesie besonders wichtig, ja unschätzbar.

Der große erste, der begonnene zweite Akt des Demetrius sind zwei prachtvolle, dabei vollkommen gegensätzlich wirkende dichterische Gebilde. Das Erscheinen des jugendlichen Demetrius vor dem polnischen Reichstage, sein Hilfegesuch an König und Republik, die dramatische und theatralische Verwertung altpolnischer Adelsfreiheit und Adelsanarchie, die Zerreißung des Reichstags durch das Veto des Fürsten Sapieha, die Waffnung der freien

Polen für den russischen Kronprätendenten, wobei die Zügel aus den Händen des Demetrius in die seiner Braut Marina hinübergleiten, sind lauter Szenen, die ihresgleichen in der dramatischen Literatur nur spärlich finden. Und doch muß man dem zweiten Akt, dem Auftreten der verwitweten Zarin Marfa im Kloster am See Belosero, ihrem gramvollen Dahinleben und ihrer plötzlichen Erweckung durch die Kunde vom Auftreten des falschen Demetrius, ihrer Begegnung mit dem Erzbischof Hiob, ihrer schwachen Hoffnung und ihrem gewaltigen Racheverlangen den Preis tragischer Tiefe und Würde zusprechen. In dem Entweder — Oder der zertretenen und sich wieder emporrichtenden Marfa, die in elfter Stunde der Patriarch umsonst für Boris Godunow zu gewinnen sucht, in den Worten, die sie dem Priester entgegenschleudert:

Ich hab' um ihn getrauert sechzehn Jahr,
Doch seine Asche sah ich nie. Ich glaubte
Der allgemeinen Stimme seinen Tod
Und meinem Schmerz. Der allgemeinen Stimme
Und meiner Hoffnung glaub' ich jetzt sein Leben.
Es wäre ruchlos, mit verwegnem Zweifel
Der höchsten Allmacht Grenzen setzen wollen.
Doch wär' er auch nicht meines Herzens Sohn
Und lieh er nur betrüglich diesen Namen,
Er soll der Sohn doch meiner Rache sein.
Ich nehm' ihn an und auf an Kindesstatt,
Den mir der Himmel rächend hat geboren!

wirft bereits der größte und erschütterndste Konflikt dieser Tragödie seine dunkeln Schatten vorauf — es sind Töne angeschlagen, die gewaltig nachklingen mußten, wenn die Handlung ihrem Höhepunkt zugeführt werden konnte. Den im „Tell“ so viel glücklicher als in der „Braut von Messina“ betretenen Weg gedachte Schiller im „Demetrius“ entschlossen fortzusetzen. Nachdem einmal an die Stelle eines die Handlung betrachtenden Chors die lebendige Teilnahme und Mitleidenschaft der Massen getreten war,

ergab sich bei der letzten dramatischen Dichtung die Einführung der Massen von selbst, und von den Landboten des polnischen Reichstages bis zu den polnischen Scharen, den Kosaken, mit denen Demetrius sein russisches Reich betritt, bis zu den abfallenden Kriegern des Zaren Boris und dem wildbewegten Volke von Moskau war die stärkste Mitwirkung großer Massen geplant; alle spätere Entwickelung unseres Dramas nach dieser Richtung hin ist von Schiller ausgegangen. Man kann keine auch nur leidliche Wiedergabe der polnischen Reichstagsszenen sehen, ohne zu empfinden, welche Fülle höchster dramatischer Wirkungen Schillers Genius noch im Scheiden vorgeahnt, voll erkannt und dem deutschen Drama künftiger Tage hinterlassen hat. Die Pracht und innere Macht der Demetrius-Szenen, die unserer Bühne gerettet sind, läßt uns bei jedem Anschauen beklagen, daß Schiller nur die ersten Halme und nicht die vollen Garben von dieser reichen Aussaat ernten durfte.

Die Gestalten der Demetriustragödie waren und sind so zahlreich, daß sie, wäre das Werk bei Schillers Lebzeiten vollendet worden, über die Kräfte der damaligen Bühne hinausgegangen sein würden. Bildet doch die Darstellung des Bruchstückes auch heute noch eine nicht unbeträchtliche Aufgabe und darf sich im Grunde nur ein Schauspielpersonal ersten Ranges an die Wiedergabe der phantasiereichen, großgearteten Dichtung wagen! In den bloßen Anfängen des Dramas wachsen Gestalten wie die des vermeintlichen Zarensohnes, des Polenkönigs, des Fürsten Sapieha, des Patriarchen Hiob, des edlen Slachzizen Odowalski, des Erzbischofs von Gnesen, vor allem der Marfa und der Marina zur Größe und vollen Deutlichkeit heraus; mit jedem Zuge vertieft der Dichter diese Gestalten, so daß man sieht, wie mächtiges Leben sie in ihm schon gewonnen hatten. Und bleibt es ein Mißgeschick für unsere Bühne wie für unsere Literatur, daß Schiller den großen und kühnen Plan zu „Demetrius" nicht ausführen konnte,

so ermessen wir doch an der Wirkung des Bruchstückes wie an der Vorahnung des Kommenden den bleibenden Wert dieses letzten Wurfes und die Wahrheit des Goetheschen Wortes, daß Schiller in aller Geistesgröße von uns geschieden sei.

* * *

Franz Grillparzer: Der Traum ein Leben.

Königl. Schauspielhaus. 9. September. Neu einstudiert.

Das Drama ist ein Nachklang der Zeit, in der jeder kühne Soldat und politische Emporkömmling ein Stück Welt zum Schemel seines Ruhms zu machen gedachte, und scheint doch zugleich — so bleibend ist aller echte Gehalt der Poesie! — ein Vorklang des schrankenlosen Subjektivismus, des heißen Glückverlangens und eitlen Größenwahns unserer Tage. In der Gestalt Rustans ward die leidenschaftliche Begier nach Größe, der weder Kraft noch ein höherer Gedanke zu Grunde liegt, lebendig verkörpert, die Begier, die dem Mißgeschick nicht gewachsen ist, aber leicht zum Frevel und Verbrechen umschlägt. Und die Erfindung des sinnbildlichen Schauspiels ist ein zwar phantastisch umrahmter, aber scharfer und heller Spiegel der Ohnmacht, die sich überhebt, und der Selbstsucht, die jeder Prüfung erliegt. So stark und tief war des Dichters Abneigung gegen alle Scheingröße und gegen das Durchbrechen der von der Natur selbst gesetzten Schranken, so entschieden sein Pflichtgefühl, daß er in seinem Rustan nur die Kehrseite des jugendlichen Drangs nach ereignisvollem Leben, Ehre und Auszeichnung darstellt:

All' die Größe — all' die Greuel,
Blut und Tod und Sieg und Schlacht —
War vielleicht die dunkle Warnung
Einer unbekannten Macht,
Der die Stunden sind wie Jahre
Und das Jahr wie eine Nacht,
Wollend, daß sich offenbare,
Drohend sei, was du gedacht!

In reuiger Selbstbescheidung, den Versucher mit der Person des Negersklaven Zanga von sich entfernend, kehrt Rustan in den engen Kreis gemessener Pflichten, dunkler Tätigkeit und stillen Glücks zurück, nachdem er im Traum geprüft und zu leicht befunden worden ist. Das wundersame Ineinanderspiel von Leben und Traum gibt dem Drama einen Reiz, der dem allzu trüben Quietismus des Grundgedankens in anderer Fassung schwerlich innewohnen würde. Der Form nach steht dies Grillparzersche Werk seiner Jugenddichtung, der „Ahnfrau", am nächsten, aber mit seinem Ernst und seiner vollen Eigenart zählt es zu den reifsten Schöpfungen des so lange ungewürdigt gebliebenen Dichters, dessen Zeit nun auch gekommen ist.

* * *

Friedrich Hebbel: Maria Magdalene.

Königl. Schauspielhaus. 13. September. Zum ersten Male.

Sechsundfünfzig Jahre nach seinem Erscheinen — das vielberufene Vorwort zur „Maria Magdalene" ist von Paris, den 4. März 1844 datiert — und über ein halbes Jahrhundert, nachdem das Trauerspiel auf dem Wiener Hofburgtheater und anderen Bühnen festen Fuß gefaßt hat, ist das herbe und im Tiefsten erschütternde Jugendmeisterstück Friedrich Hebbels auf unserer Hofbühne zum ersten Male dargestellt und damit eine alte Schuld eingelöst worden. Die bloße Angabe der Zeit genügt, um festzustellen, daß es angesichts der „Maria Magdalene" einen leisen Anstrich von Komik haben würde, kritische Erörterungen über eine Neuigkeit zum besten zu geben, die längst den größten und vollendetsten Schöpfungen unserer dramatischen Literatur angereiht ist, das Vorbild für unzählige bürgerliche Trauerspiele abgegeben hat, dabei aber bis jetzt weder erreicht noch übertroffen werden konnte. Hebbels Dichtung hat in ge-

wissem Sinne den Kampf um das Recht der dramatischen Literatur eröffnet, auch die furchtbarsten Konflikte des engsten Lebens zu erfassen und darzustellen, sie hat den Beweis geführt, daß „auch im eingeschränktesten Kreise eine zerschmetternde Tragik möglich ist, wenn man sie aus den rechten Elementen, aus den diesem Kreise selbst angehörigen ableitet“. Sie hat in der festen Geschlossenheit ihres Aufbaues, der Gewalt ihrer Charakteristik, der tiefen und schmerzlichen Wahrheit ihrer Weltwiedergabe, der Treue und einfachen Kraft ihrer Sittenschilderung, in der Sicherheit und Energie ihrer Handlungsführung kaum ihresgleichen. Und es ist schlechthin sinnlos, sich an ihre Schilderung der vormärzlichen, kleinbürgerlichen Sitte zu klammern und aus dieser ein Veralten des herben Konfliktes zu folgern. Die Sitte ändert sich, aber die Menschennatur bleibt dieselbe; der Konflikt Meister Antons, des Tischlers, mit der Welt, und die menschliche Unzulänglichkeit, die die unselige Heldin Clara in die Arme des jämmerlichen Leonhard nicht sowohl treibt als liefert, haften an allen Zuständen. Wer durch diese Äußerlichkeit nicht zum tragischen Kern des Trauerspiels hindurchdringen kann, bleibt überhaupt auf die einander ablösenden Sittenschilderer beschränkt und hat keine Ahnung vom wahren Wesen der Tragödie. Das wunderbare Ineinanderspiel tiefinnerer und äußerer Motive in Hebbels „Maria Magdalene“ zieht mit unwiderstehlicher Kraft in die Handlung dieses bürgerlichen Trauerspiels hinein, hält der schärfsten Prüfung auf Lebenswahrheit und unentrinnbare Notwendigkeit stand und zwingt jede wahrhaft empfindende Natur zum starken Mitgefühl für den unabwendbaren Untergang dieser Menschen. Die unlösliche Mischung des wahren und des falschen Ehrgefühls, die dem Meister Anton das Leben zur Strafe wandelt und in seiner Tochter zugleich gemildert und gesteigert wiederkehrt, diese Mischung, die Meister Anton zum Tyrannen seines Hauses macht und

Clara aus dem Leben hinausdrängt, erschüttert den wahrhaft Verstehenden in tiefster Seele. Die Tragik der „Maria Magdalene“ beruht in Wahrheit nicht auf dem, was diesen Menschen geschieht und was sie tun, sondern auf dem, was sie sind, und daß sie dies neben- und miteinander sind. Das „Milieu“ bedingt und erzeugt eine Reihe der äußeren Motive des Stückes, aber die inneren liegen in der Tiefe, in die Schicksal und Leben der einzelnen ihre letzten Wurzeln senken. Das enge Handwerkerhaus mag in einen Palast verwandelt werden, Meister Anton und Clara werden auch dann nicht frei und glücklich sein, sondern dem tragischen Ende zugetrieben werden.

Der Konflikt des bürgerlichen Trauerspiels schließt, wie er vom Dichter gesetzt ist, die Unentrinnbarkeit wie die volle Überzeugungskraft des seelisch Begründeten in sich ein. Auch ist meines Wissens niemals die Folgerichtigkeit der Entwickelung, sondern immer die Voraussetzung, der vor dem Beginn des Trauerspiels liegende Fehltritt der Heldin, angefochten worden. Die peinliche Empfindung, die dieser aus überreiztem Stolz und kleinlichem Trotz hervorgegangene Fehltritt erweckt, geht zu einem guten Teil aus der Verkennung der Vorgeschichte hervor. Obschon Meister Antons Tochter mit dem Instinkt ihrer edleren Natur das Gewöhnliche und Niedrige in der Natur ihres Bewerbers Leonhard vor ihrem Fall geahnt und das Widerstreben, das ihr diese Natur weckte, gleichsam in sich zertreten hat, so hat sie doch bis zu der Stunde, in der wir sie neben Leonhard erblicken, sich mit der ganzen Welt über das innerste Wesen des Verlobten täuschen können. In ihrer Welt hat der Schreiber für einen nüchternen, fleißigen, braven Mustermenschen gegolten und gilt dafür noch. Der Zuschauer ist es, dem mit der armen Clara zugleich die ihrem Träger selbst unbewußte Nichtswürdigkeit dieses Gesellen enthüllt wird; der Zuschauer kommt nicht dazu, Leonhard zu sehen, wie er Clara von Mutter, Nachbarn und Freunden

gezeigt worden ist und wie Clara selbst ihn zu ihrem Verderben durch Monate, vielleicht durch Jahre gesehen hat. Und man macht sich nicht klar genug, daß die Liebe, die Clara für den Sekretär, den Jugendgespielen, empfindet, in der sie umgebenden Welt für eine Torheit, einen hochmütigen Traum, eine Regung sündhaften, sich überhebenden Verlangens gilt, wie jede tiefinnerste Empfindung in jeder nüchtern klugen Umgebung. Die furchtbare Wahrheit, daß es besser ist, sich von einer Flamme verzehren zu lassen, anstatt diese Flamme in der Pfütze zu löschen, geht der Tischlerstochter zu spät auf, aber der Dichter hat dafür gesorgt, daß kein „hätte er“ oder „wäre sie“ die tragische Wirkung aufheben kann. So bleibt es denn dabei, daß Hebbels Trauerspiel zwar herb und tieferschütternd, aber von tiefster Lebenswahrheit und höchster künstlerischer Kraft ist. Und wo die Gestalt dieser Büßerin Clara, die das Leben opfert, um ihres Vaters Leben zu erhalten, recht erfaßt wird, da fällt auch ein Strahl leuchtender Schönheit in das Dunkel der Handlung.

* * *

Calderon: Zwei Eisen im Feuer.

Königl. Schauspielhaus. 27. September. Zum ersten Male.

Die Zeiten, die Zustände und die Anschauungen ändern sich; als Tieck eines der komischen Meisterstücke Calderons „Die Dame Kobold“ (La Dama Duende) auf unser Hoftheater brachte, erhob sich zu Ehren Kotzebues leidenschaftlicher Widerstand gegen angeblich ungenießbare und unverdauliche Spanier. Jetzt ist ein anderes Lustspiel Calderons, das im Reize der Erfindung und in der Anmut der Durchführung der „Dame Kobold“ etwas, wenn auch nicht allzu viel, nachsteht, mit dem prächtigsten Erfolge zum ersten Male gegeben worden. „Zwei Eisen im

Feuer" stellt sich als eine freie, immerhin aber das Motiv, den Gang der Handlung, die Charakteristik und den Stil des spanischen Vorbildes wahrende Bearbeitung der Komödie „Ein armer Teufel muß voller Anschläge sein" (El hombre pobre todo es trazas) dar. Es ist ein Verdienst des deutschen Bearbeiters Fr. Adler, den dramatischen Kern des Lustspiels von etlichem überflüssigen Beiwerk befreit und die Verskünste des großen spanischen Dichters nicht ängstlich nachgeahmt, sondern durch eine eigene, sehr ansprechende, flüssige, dem Grundtone des Werkes durchaus verwandte Verskunst unserer Empfindung nähergebracht zu haben. Die Lebens- und Kunstanschauung Calderons schließt auch in seinen besten Erfindungen ein Element bewußten Spiels und überlieferter Haltung der Gestalten mit ein. Doch erhebt die warme Belebung des im spanischen Drama einmal Herkömmlichen, die Feinheit der Einzelszenen und die eigenartige Künstlerfreude, mit der Calderon und alle spanischen Dichter der guten Zeit die gegebenen Umrisse ihrer Caballeros und Damen erhöhen und vertiefen, auch die berechneten, spielerischen Bestandteile dieser Stücke zu frischer theatralischer Wirkung. In „Zwei Eisen im Feuer" wird der geldlose Don Diego (Osorio), der eigentliche Held des Lustspiels, der mit großer Schlauheit und Keckheit zwei Damen als Don Diego und Don Dionys den Hof und sowohl Donna Beata als Donna Clara in sich verliebt macht, freilich zuletzt um beide betrogen, und die Damen ziehen es vor, ihre seitherigen Anbeter Don Felix und Don Leonelo zu beglücken. Aber er ist weit entfernt, sich als entlarvten Schwindler zu fühlen; mit außerordentlicher Kunst hat ihm der Dichter einen Hauch wirklicher Leidenschaft für Beata und das ganze Selbstgefühl des echten Hidalgo geliehen, und so setzt er dem Spott seines Dieners Rodrigo, daß er sich an seinen zwei Eisen im Feuer die Finger verbrannt habe, den Trumpf entgegen:

Verbrannt? Ei nun, mein Mut ist nicht geringer.
Was liegt daran? Weit ist die Welt!
Leicht abgebrochen ist mein Zelt
Und grad' so leicht wo anders aufgeschlagen.
Ein rechter Mann braucht niemals zu verzagen.
Den Kopf empor! Denn überall gibt's Frauen,
Die reizend sind, die lieben und vertrauen!

Die lebenswahre Charakteristik der Hauptgestalt und die zierliche Beweglichkeit der fesselnden Handlung sind von Adler sehr glücklich noch verstärkt worden, und es ist nicht zu zweifeln, daß das Lustspiel bei einigermaßen guter Wiedergabe sich überall beifälliger Aufnahme erfreuen wird. Die Heiterkeit über dem Ganzen weckt auch im Publikum eine heitere Stimmung, die sich doch so wesentlich von der Possenstimmung unterscheidet wie die graziösen Verse vom platten Schwankdialog.

* * *

Hermann Sudermann: Johannisfeuer.

Königl. Schauspielhaus. 7. Oktober. Zum ersten Male.

Wie in der modernen Literatur gar viele alte Sagenüberlieferungen zu neuen Ehren kommen, so wähnen zahlreiche Dichter der Gegenwart dem sechzigelligen erdgeborenen Antäos zu gleichen, der jedesmal, wenn er den Boden berührte, von seiner Mutter Erde neue Kraft empfing. Auch Hermann Sudermann hat sich nach seinen Ausflügen ins Gebiet der biblischen Tragödie und des symbolistischen Märchendramas auf den Doppelboden der ostpreußischen Heimat und der unmittelbaren Gegenwart zurückbegeben, und sein neues Schauspiel „Johannisfeuer“ versetzt uns nicht bloß auf ein in Preußisch-Litauen gelegenes Gut, sondern läßt auch allerlei Erinnerungen, kleine Motive und Effekte aus früheren Romanen und Dramen des Verfassers vom „Katzensteg“ bis zum „Glück im Winkel“ wieder auftauchen. In der

Hauptsache ist das neue Schauspiel ein ernsthaft gearbeitetes und nach der Seite lebendiger Wiedergabe der Zustände auf einem ostelbischen Gute, nach der Seite äußerst geschickter Gruppierung der Vergangenheits- und Gegenwartsverhältnisse, aus denen der Konflikt erwächst, nach der Seite sicherer Berechnung der Wirkung, bis zum Schlusse des dritten Aktes wohlgelungenes Werk. Daß Sudermann nach wie vor die Spannung und Erregung tiefer und gewaltsamer Gegensätze für sich zum Putze verwenden, die tragische Flamme als theatralisches Beleuchtungsmittel brauchen, aber sich und dem Publikum die Finger nicht daran verbrennen will, daß er mit Charakteren arbeitet, die sich als außerordentliche Ausnahmemenschen gebärden, während sie am Ende wohl fühlen, daß sie kein Recht haben, sich über die Alltagsnaturen zu erheben, beeinflußt auch das Schauspiel „Johannisfeuer" unerfreulich. Denn da, Hartwig und Marikken, genannt Heimchen, die vielberufenen Notstandskinder, nach allem Gerede von ihrer Besonderheit, in die große Lüge des Menschlichen, Allzumenschlichen (wie Fr. Nietzsche sagt) getrost untertauchen und sich von den anderen, die ihnen und denen sie Unrecht getan haben, nur dadurch unterscheiden, daß sie die Vergebung ohne das Sakrament der Beichte und Buße zu erschleichen trachten, so muß ein so brutaler, peinlicher und bis zum Komischen verzerrter vierter Akt herauskommen wie wir ihn vor uns haben. Dieser vierte Akt ist die Probe auf das Exempel. Er hinterläßt das Gefühl der Verblüffung und höchstens etwas Mitleid mit dem armen Trudchen Vogelreuter, deren Kindesinstinkt sie vor dem Vetter und Bräutigam Georg gewarnt hat, und die nun, schnöde und schmählich schon auf dem ersten Schritte getäuscht, vor den Altar tritt. Und alle wirkliche innere Bewegung und Ergriffenheit, die die ersten Akte, namentlich der zweite und dritte, im unbefangenen Zuschauer erweckt haben, tritt damit in bedenkliches Zwielicht. Ich will nicht so weit gehen, das Ganze

nur als erklügelt, als ausgerechnet, als Produkt reiner Bühnenmache zu betrachten. Nein, es ist immerhin ein Stück Wirklichkeit, ein Lebenskeim, der poetisch empfangen und poetisch entwickelungsfähig ist, in diesem „Johannisfeuer". Aber aller inneren Schlichtheit bar, aus der wirkliche Größe erwächst, überall mit den Zutaten überwürzter, auf den Gaumen eines nach haut-goût lüsternen Publikums berechneter dramatischer Küche versetzt, auf die Wirkung der einzelnen bedeutenden Szene zugespitzt, wächst das echte Leben in Sudermanns neuem Drama nicht zur überzeugenden Stärke empor. Der Dichter gibt mit der einen Hand, der Effektkünstler und Tausendsassa des Berliner Westends nimmt mit der anderen. Die zum Teil prächtigen Bilder aus dem ostpreußischen Lebensbehagen, deren Ifflandsche Farben mit einem neuen Schimmer versehen sind, die sichere Anlage der ersten Gegensätze, die allmähliche Einführung der in der Vergangenheit liegenden Vorgeschichte sowohl des jungen Baumeisters, als der litauischen Pflegetochter des Vogelreuterschen Hauses, die Charakteristik dieses Mädchens selbst, die leise Ironie, mit der Gestalten wie der alte, vortreffliche Gutsherr Vogelreuter, Inspektor Plötz und der vortreffliche Hilfsprediger Haffke behandelt sind, endlich die Wiedergabe der berauschenden und halbberauschten Stimmung, in der die Johannisnacht begangen wird, sie können die häßliche Unwahrheit nicht bloß im Ausgange des Stückes, sondern in seiner Grundlage nicht überwinden. Nach Sudermanns Meinung soll sicher der Schluß seines Schauspiels mit ganzer Wucht die Lüge unserer gesellschaftlichen Zustände treffen, und trifft doch nur die Lüge der einzelnen, die sich ihr so hoch gepriesenes Eigenrecht weder im Leben noch im Tode zu wahren wissen und ihre Entsagung des Adels der Würde entkleiden.

Es würde beinahe zum Unrecht gegen den Dramatiker werden, wollte man Inhalt und Verlauf des „Johannisfeuers" erzählen, weil das theatralisch Gebrechliche im Unter-

bau und das Schiefe in den Grundlinien des Werkes bei einer kurzen Wiedergabe des Inhaltes ganz scharf hervortreten würde, während sich die reichen Einzelvorzüge nicht eben so kurz und knapp spiegeln ließen. Daß auch in der Sprachbehandlung neben realistischen Einzelheiten, die der Natur unmittelbar und mit sehr feinem Ohr abgelauscht sind, die überlieferte theatralische Phrase, die auf den groben Lach- oder Rühreffekt abzielende Trivialität sich geltend machen, stimmt zur Zwiespältigkeit des Ganzen. Immerhin überwiegt doch das Bewußtsein und Bestreben, daß die höhere Teilnahme an den Menschengestalten der Handlung durch die Aussprache ihres innersten Wesens und ihrer Leidenschaft und nicht bloß durch glückliche Verwertung auffälliger orthographischer Schnitzer der Alltagsrede vermittelt wird. Ist es dem Verfasser nur darum zu tun gewesen, ein theatralisch wirksames Produkt zu schaffen, das gute Darsteller zum Einsatz ihrer Persönlichkeit und ihres eigensten Könnens herausfordern kann und wird, so ist er seinem Ziele nahe genug gekommen. Soll aber „Johannisfeuer“ eine Dichtung sein, die durch poetische Offenbarung tieferen Lebens dauernd fesselt, so steht es schlimm damit, denn bei wiederholtem Sehen und in der Lektüre müssen, da der Reiz der Überraschung nicht mehr wirkt, die Mängel, die unechten Beigaben des Stückes, die willkürlichen oder kleinlichen Kunstmittel, mit denen der augenblickliche Erfolg herbeigeführt wird, viel stärker ins Gewicht fallen. Schade, daß Sudermann sich aus den Irrgängen der konstruierten Handlung, aus der Luft großstädtischer, schwüler Überreiztheit selbst dann nicht mehr herausfinden kann, wenn er den gepriesenen Heimatboden unter den Füßen hat.

* * *

Wilhelm v. Polenz: Heinrich von Kleist.

Königl. Schauspielhaus. 18. Oktober. Zum ersten Male.

Als sich das neunzehnte Jahrhundert seiner Mitte und der Liberalismus seinem Höhepunkt näherte, war es Mode geworden, Friedrich Schiller, unbekümmert um seine innerste Gesinnung und seine wirklichen Ideale, als den Träger und Vorkämpfer aller Tageswünsche und Augenblickshoffnungen zu feiern. Damals ergriff ein glücklicher und geschickter Theaterschriftsteller wie Heinrich Laube die Gunst der Stunde und stellte in seinen „Karlsschülern" einen jugendlichen Schiller auf die Bühne, der vom wirklichen Dichter der „Räuber" wenige Züge und von den liberalen Zeitungen den ganzen Vorrat von Stimmungen, unklaren Wünschen und tönenden Redensarten borgte, die um 1846 und 1847 im Schwange gingen. Das Beispiel ist nicht ohne Nachachtung geblieben, und eine Reihe von Dichtern und Künstlern haben bei guter und schlechter Gelegenheit als Sprecher für Bedürfnisse und Schmerzen des Augenblickes dienen müssen. Es klingt wesentlich vornehmer, wenn der Chorführer des gerade auf der Orchestra stehenden Chores Hölderlin oder Marlowe statt Müller oder Schulze heißt. So darf es uns nicht wundernehmen, daß der größte deutsche Dichter vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, der spät erkannte, im Leben tief unglückliche Heinrich von Kleist, gegen den Ausgang des Jahrhunderts zum Wehträger für die Grundanschauungen eines jüngeren Autorengeschlechts, für dessen Menschenverachtung, dessen Ekel am Leben und dessen Todessehnsucht, für die leidenschaftliche Bitterkeit und das überreizte Selbstgefühl einer himmelstürmenden Jugend erkoren worden ist. Es geht ganz natürlich zu, wenn wir mit einmal aus dem Munde des Dichters der „Hermannsschlacht" und des „Prinzen von Homburg" die Nachklänge der Schopenhauerschen Philosophie (die Nietzschesche stand zur Zeit der Entstehung

des Trauerspiels noch nicht in vorbildlichem Ansehen) und die müden, weltschmerzlichen Laute der modernsten Weltüberwinder vernehmen. Der Dichter des gestern aufgeführten Trauerspiels „Heinrich von Kleist“ hat von der Klärung und reiferen Anschauung, die er seit seinem Jugendwerk in einer Folge lebensvoller Romane an den Tag gelegt hat, natürlich nichts rückwärts in diese Tragödie hineintragen können. Und so mußte denn „Heinrich von Kleist“ an seinem Geburtstage zum zweiten Male die Bretter als theatralischer Held. in fragwürdiger Gestalt beschreiten, nachdem er schon einmal, schamhaft nur Heinrich benannt, in Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab“ unendlichen Jammer erlitten und erweckt hatte. Als Drama betrachtet, hat dieser gestern mit zahllosen Auszeichnungen des Verfassers und der Darsteller aufgeführte „Heinrich von Kleist“ so peinliche Mängel in Erfindung, Aufbau und Führung der Handlung, in der Charakteristik der Gestalten, in der Sprache und selbst in dem, worauf sich die jüngste Poetenschule besonders viel zu Gute tut, in der Milieuschilderung, daß es leicht erscheint, ihm jeden Wert abzusprechen. Aber daneben klingt ein so ehrlicher, warmherziger Grundton durch das Stück und blitzen einzelne Lichter wirklicher Seelenerkenntnis, Ahnungen gleichsam des Tragischen, durch das unreife Werk, daß es als verkörpertes Zeugnis vorherrschender Stimmungen trotz allem die Aufmerksamkeit fesselt.

Die Gestalt des Dichters Kleist steht nach allem, was über sein Leben und seine poetische Entwicklung ergründet worden ist, noch immer als ein halbes Rätsel in der Geschichte. Und das Dunkel, das auf Heinrich von Kleists letzten Lebensmonaten ruht, fordert die poetische Erfindungskraft und den gestaltenden Drang, der nichts Unbegreifliches in der Welt lassen will, mächtig heraus. Unbestreitbar ist, daß in Kleists Seele die Verzweiflung am Leben seines Volkes, seines Vaterlandes mit der Verzweiflung am eigenen Leben, der

eigenen Kraft und Zukunft wundersam zusammenflossen. Wem es um ein Zeitbild, um die Verkörperung eines Stückes Geschichte zu tun wäre, der würde und müßte sich an die Offenbarungen des düsteren Gedichtes, das der Dichter „Das letzte Lied, nach dem Griechischen aus dem Zeitalter Philipps von Mazedonien“ überschrieb, halten:

Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten,
Der Töne ganze Macht lockt er hervor,
Er singt die Lust fürs Vaterland zu streiten
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr,
Und wie er flatternd das Panier der Zeiten
Sich näher pflanzen sieht von Tor zu Tor,
Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden
Und legt die Leier tränend aus den Händen.

Es liegt nahe, es ist gleichsam mit Händen zu greifen, wie sich die persönliche Tragödie des Dichters in Wechselwirkung mit der Tragödie eines geschichtlichen Vorganges gestalten würde. In den Sommer von Kleists letztem Lebensjahre 1811 fielen die Kriegspläne Scharnhorsts und Gneisenaus, der todesmutige Entschluß, den drohenden Untergang Preußens lieber herauszufordern, als still zu erleiden; im Herbst trat der Umschlag ein. Eine französisch gesinnte Hofpartei drängte den König zum Bündnis mit dem französischen Imperator; Blücher, Scharnhorst, Gneisenau wurden entlassen, Boyen und Clausewitz gingen nach Rußland. Der entsetzliche, niederschmetternde Eindruck dieser Dinge kann an dem Dichter der „Hermannsschlacht“ nicht vorübergegangen sein, muß sich mit den persönlichen Erlebnissen verflochten haben, die Kleist in den Tod drängten. W. von Polenz hat eine flüchtig aufzuckende Andeutung davon im ersten Akt seines Dramas. Allein zum fruchtbaren, das Ganze durchdringenden Motiv wird dies nicht. Nicht das Verhängnis Kleists, der an der Weltlage seiner Zeit und seinem subjektiven Zerwürfnis mit dem Leben und den ihn umgebenden Zuständen zerbricht, sondern der allgemeine Konflikt des neuernden, dem Gewohnten ab-

sagenden Dichters mit einer jämmerlichen Philisterwelt sollte in diesem Drama zur Erscheinung kommen. Die Erfindung der Tragödie hat dadurch einen Zug zum Kleinlichen, zum Unwahren und gelegentlich in der Zeichnung der Kleist gegenüberstehenden Menschenkreise sogar einen Stich ins Komische bekommen.

Die Tragödie spielt sich zwischen dem 18. Oktober und dem 11. November 1811 in Berlin und an Kleists Todesort am Wannsee ab. Die Handlung setzt mit der Schilderung des persönlichen Elends Kleists an seinem letzten Geburtstagsmorgen ein: Frost, Hunger, eine freche Berliner Wirtin, ein mauschelnder Wucherer, dem er seine Dichtungen verpfändet, ein falscher Freund, wie Adam Müller, dringen auf ihn ein; auch die wohlmeinende Freundschaft in Gestalt des braven de la Motte-Fouqué beschwört ihn, anders zu sein, als ihn Geburt und Geschick gemacht haben. In diese verworrenen Stimmen hinein klingt die Mahnung, im Tode Sieg und Frieden zu suchen, aus dem Munde der Frau Henriette Vogel, die mit Kleist und durch Kleists Hand zu sterben wünscht. Sie legt ihm nahe, daß jedes Lebensverlangen ein Selbstbetrug sei. Doch der unglückliche Dichter, in dem sich noch etwas gegen das freiwillige Scheiden vom Dasein sträubt, läßt sich in das Haus eines reichen Emporkömmlings, eines Herrn Paltzow, ziehen, wo Adam Müller eine Heirat für ihn eingefädelt hat. Mademoiselle Marianne Paltzow ist ein gutes Kind, die den Dichter auf ihre Art liebt, ihn glücklich machen und mit ihm glücklich sein möchte. Vielleicht erläge Kleist dieser Täuschung, wenn ihn nicht der Widerwille gegen die Protzen-, Rezensenten-, Verleger- und sonstige Gesellschaft, die bei Paltzow ihre schnoddrigen und ihre hungrigen Mäuler in Tätigkeit setzt, geradezu überwältigte und Frau Henriette nicht als Norne neben ihm stände. Umsonst versucht er, sich dieser Freundin zu entwinden, umsonst, die Wogen, die ihn hinabziehen, zu teilen. Nicht ohne

schmerzliche Empfindung schüttelt er die kleine Marianne, die freilich kein Käthchen von Heilbronn ist, als Versucherin, die ihn seinem inneren Adel entfremden will, von sich ab, bleibt fest, als sie zum Abschied wenigstens durch ihre kleinen Ersparnisse ihn dem Elend entreißen möchte, und schreitet mit Henriette Vogel in den unvermeidlichen Tod, das einzig Gewisse dieses ungewissen Lebens. Diese ganze Handlung schließt so viel Unwahrscheinliches, Unausgereiftes, und Ergrübeltes in sich ein, schwankt so sehr zwischen einem tieferen Wollen und einem höchst unzulänglichen Vollbringen, setzt so viel mal das Zeichen für die Sache, daß man weder warm ergriffen noch logisch wahrhaft überzeugt werden kann. Ich weiß nichts mehr von Kleists letzten Lebensstunden und Stimmungen als Herr von Polenz, aber ich habe das Gefühl, als ob der unglückliche Dichter ungemein wortkarger, in sich gekehrter, traurig-gleichmütiger gewesen sein müßte, als dieser leidenschaftliche, von wilden Tobsuchtsanfällen heimgesuchte und sich in allen höhnenden Phrasen des Pessimismus ergehende moderne Poet, der hier Heinrich von Kleist heißt.

* * *

Ernst v. Wildenbruch: Die Tochter des Erasmus.

Residenztheater. 10. November. Zum ersten Male.

Den poetischen und den theatralischen Blick dafür, wo im Wechsel der Völkergeschicke und alles Menschendaseins große, erschütternde Gegensätze wachsen, und wie tief diese Gegensätze ins Leben der Einzelnen hinabreichen und eingreifen, hat Ernst von Wildenbruch mehr als einmal bewährt, und ein guter Teil seiner besten Wirkungen beruht auf diesem Blick. Auch sein neuestes Drama „Die Tochter des Erasmus“, entstammt in seiner ersten Anlage dem Blicke und Gefühle für den Gegensatz weltgeschichtlicher

Gewalten, die zu gleicher Zeit Elementargewalten der menschlichen Natur sind. Dem Dichter schwebte die ungeheure Zeit des ersten Jahrzehnts der deutschen Reformation vor: der Zusammenstoß zwischen einem bis in seine letzten Tiefen emporgestürmten Volke und römisch-spanischer Herrscherkunst, der Kampf zwischen dem freien Wagemut des Glaubens und der Befangenheit des bloßen geistreichen Zweifels, der unversöhnliche Zwiespalt zwischen der unmittelbaren Leidenschaft, die Leben, Glück und Gut, Ruf und Ruhm, ihr Herz und ihr Ich zum Opfer bringen kann, und der kühlen Besonnenheit, die vor allem sich selbst behalten will. Im Verhältnisse des vornehm gelehrten Erasmus von Rotterdam zum Glaubens- und Volkshelden Luther sah Wildenbruch diese Gegensätze gewaltiger, voller, fesselnder verkörpert, als etwa im Aneinanderprall eines feinsinnigen Nietzschebewunderers und eines fanatischen Sozialdemokraten von heute; und wer will mit ihm darum streiten? Wer hat ein Recht, dem Dichter der Gegenwart die dramatische Wiedergabe ewiger Konflikte des Lebens zu verübeln, wenn diese Konflikte ihm in Gestalten der Geschichte und vollends in Begebenheiten entgegentreten, die bis auf den heutigen Tag zu den stolzesten Erinnerungen unseres Volkes zählen? Wer möchte dem Drama der Zukunft das eigenartige, doppelt ergreifende Pathos absprechen, das aus dem Zusammenklang mächtiger, allgemeiner und individueller Stimmen im historischen Schauspiel hervorgeht? Jedesmal, wenn ein verfehltes Werk mit geschichtlichem Untergrund oder Einschlag die Bühne beschreitet, wird die Frage gestellt, ob der Dramatiker des zwanzigsten Jahrhunderts historische Stoffe und Gestalten vorführen dürfe, und beinahe jedesmal ist sie falsch gestellt. Die Frage lautet nicht, ob Helden des sechzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts für uns noch verkörpert werden können, sondern ob es der Dramatiker ist, der sie verkörpert; nicht, ob es ein historisches Schauspiel geben kann und darf, sondern ob es

ein wahrhaftiges Drama und keine buntfarbige Haupt- und Staatsaktion ist, die sich vor uns abspielt. Allerdings soll der Dramatiker, der seine Hand auf einen mächtigen Stoff legt, sich diese Hand nicht abwechselnd vom theatralischen Effekthascher, vom rhetorischen Bravourkünstler führen lassen und dazwischen wieder einzelne Züge unter dem Einflusse echter dichterischer Anschauung bilden. Die „Jüngsten" haben Unrecht, sofern sie am großen Stil an sich Anstoß nehmen, aber wer im großen Stil dichtet, muß wohl zusehen, daß er nicht in den kleinen und kleinlichen fällt.

Wollte Wildenbruch aus dem fruchtbaren, zu allen Zeiten wirksamen Konflikt zwischen reformatorischem und humanistischem Geiste, zwischen Luther und Erasmus Rotterdamus ein Drama von festem Gepräge, von überzeugender Wahrheit und bleibendem Werte gewinnen, so gab es zwei Wege hierzu. Entweder er erfaßte den Kern der Geschichte, legte die Masse der kleinen Außenwirkungen in die Charaktere selbst, ließ, unbekümmert nicht um die äußere Geschichte, doch um die aktenmäßige Überlieferung, Luther und Erasmus aufeinandertreffen, entwickelte in großen Zügen eine Tragödie, in der die Schwäche, die Halbheit und der geistige Hochmut des Erasmus der Kraft, der inneren Glut und dem gläubigen Gottvertrauen Luthers erliegt, und stellte zwischen die beiden Gewaltigen den jüngeren Mann, den Luther mit seines Wesens Macht von der Seite des Gegners zu sich herüberzieht und der in Gottesnamen Ulrich von Hutten heißen mochte. Oder aber er schuf ein Drama, das im Rahmen eines Familientrauerspiels den großen weltgeschichtlichen Kampf verkleinert spiegelte, er erfand die Tochter des Erasmus, die die väterliche kalte Klugheit und Lebenskunst vergessend, von Huttens Männlichkeit besiegt, sich in dessen Arme stürzt und lieber mit dem leidenschaftlichen Hutten untergeht, als in Glanz und Wonne an der Seite des neidvollen Zweiflers und selbstgerechten Einsamen weiterlebt. Der Ausgang wäre hier wie dort

das Unterliegen des Erasmus — mit ganz verschiedenen Mitteln herbeigeführt, im innersten Kern jedoch von gleicher Tragik.

Aber Wildenbruch tut weder das eine, noch das andere, er tut beides und somit keins von beiden. Er leitet mit der eigentümlichen Erfindungs- und Belebungskraft, die seine ersten Akte fast immer erfüllt und trägt, eine Familiengeschichte des Erasmus ein, die typisch für die Herzenskälte des gefeierten Satirikers ist, und entwickelt aus deren Voraussetzungen einen Konflikt zwischen Erasmus und Ulrich von Hutten, welch letzterer im Verlaufe des Stückes als Reflektor der Sonne Luthers erscheint. Er versucht dann jedoch nicht, jenen Konflikt so zu vertiefen und zu beleben, daß er allein volle dramatische Wirkung hervorbringen könnte. Er verzichtet nicht auf die großen historischen, malerischen Effekte, er führt einen Chorus gestaltloser Humanisten in die Handlung ein, er verlegt einen ganzen Akt seiner Erfindung vor die bischöfliche Pfalz zu Worms, in der die berühmte, aus Luthers Lebensgeschichte männiglich bekannte Reichstagssitzung gehalten wird. Er läßt wie in einem Schönraritätenkasten die Figuren Ecks, des deutschen Landsknechtsobersten Jürg von Frundsberg und des Herzogs von Alba auftreten, er zieht Hans Sachs und sein Lied von der „Wittenbergisch Nachtigall" durch Vermittelung eines Marketenders in den Schiebekastenakt hinein und läßt schließlich unter dem brausenden Beifall der Massen und bei theatralischer Fackelbeleuchtung die stumme Gestalt Luthers auf der Freitreppe der bischöflichen Pfalz erscheinen. Hutten aber, der eben Maria, die Tochter des Erasmus, in wilder Glut an sich gerissen hat (diese Liebesszene ist das einzige, was den dritten Akt mit dem zweiten verbindet!), der beim Heraustreten Luthers gerufen hat: „Das Licht steht auf, der Tag bricht an, er geht hervor in des Menschen Gestalt, und Martin heißt er, der Luther!", der dem Mädchen unter dem brausenden Volkslärm zu-

jauchzt: „So spricht die Stimme einer neuen Zeit! Glückselige wir, die wir angehören der neuen Welt! Maria, es ist eine Freude zu leben!“, dieser selbe Hutten verschwindet im vierten Akte vollständig von der Szene; wir erfahren nur aus dem Munde Marias, daß er, seit ihm Erasmus die Tore von Basel verschließen ließ, im Elende gekämpft und gehungert hat; wir erfahren, daß er gestorben ist und sehen ihn nicht wieder. In willkürlichem Wechsel der Gesichtspunkte, des Grundtons, ohne zwingende Verschmelzung der historischen und der erfundenen Teile der Handlung, die bald im großen Freskenstile und bald im Stile feinster Miniaturmalerei gehalten, erhebt Wildenbruch auch hier wieder an Stelle der dramatischen Notwendigkeit, der logischen Entwickelung und der überzeugenden Charakteristik (die, wohlgemerkt, mit der höchsten Mannigfaltigkeit und der glänzendsten Farbenpracht gepaart sein können) die theatralische Wirkung der einzelnen Szene und der geschickt angeordneten Bilder zum Zwecke seines Dramas. Abermals treffen wir neben dem mächtigen, aus dem Innersten der handelnden Menschengestalten entspringenden, vom Fortgange der Handlung natürlich gesteigerten dramatischen Effekt den von außen her mit den Hilfsmitteln der Kulissentechnik berechneten Effekt, abermals schickt der Dichter eine Reihe von Füllfiguren vor die Lampen, die keine Statisten, doch auch keine lebendigen Menschengestalten sind. Und die Zwiespältigkeit der Anlage und der Durchführung der Handlung, des großen gedanklichen Hintergrundes und der dürftigen Scheinwerfer, die uns diesen Hintergrund erhellen sollen, ist um so bedauerlicher, als es anderseits bewundernswürdig ist, wie frisch sich die Phantasie des Dichters erhalten hat, wie reich und fesselnd die Lebhaftigkeit der einzelnen Szene erscheint, als auch hier wieder die Charakteristik der gelungenen Gestalten, allen voran des Erasmus, die Kraft der wahrhaften Menschendarstellung verbürgt, als auch in dieser Dichtung zahlreiche Wendungen und

Bilder des Dialogs wirklich seelische Offenbarungen heißen dürfen und ein unverkennbarer Zug von Schaffensfreudigkeit durch das Ganze hindurchgeht. Die Doppelwirkung, die vom Echten und Unechten eines solchen Werkes über dessen Zuschauer und Hörer hinflutet, mag den Erfolg des Augenblicks erhöhen, muß aber unvermeidlich die Lebensdauer und die nachhaltige Wirkung der Schöpfung gefährden.

* * *

Fritz Lienhard: Der Fremde. — Münchhausen.

Königl. Schauspielhaus. 15. November. Uraufführung.

Es steht außer Frage, daß in Lienhards Dichtung eine frische Phantasie, ein gesundes, ehrliches Lebensgefühl, eine Gabe für einfache, von innen herausquellende Wirkungen, ein feiner Blick für das Unverwüstliche und immer Neue in volkstümlichen Überlieferungen sich offenbaren. Fritz Lienhard weiß mit diesen wesentlichen Eigenschaften noch nicht recht zu wirtschaften, es fehlt ihm zur Zeit noch die vorwärtsdrängende Energie des Dramatikers, der die bunten Lebensbilder, die er schaut, zwingend auf einen Punkt sammelt und sich bei der Freude an geistreichen Einzelheiten und Einfällen nicht aufhalten kann. Gleichwohl läßt sich nach dem Eindruck des ersten und vor allem des zweiten Aktes seines „Münchhausen" kaum daran zweifeln, daß es dem Dichter rasch genug gelingen wird, zu der sicheren Einsicht zu gelangen, daß im gespielten und gesprochenen Drama immer nur die aufsteigende Linie wirkt, die noch so geistreiche Arabeske aber lediglich in Verbindung mit der Linie und niemals für sich allein.

Im Gesagten liegt schon, daß beide Stücke neben vielversprechenden Vorzügen leicht ersichtliche Mängel aufweisen. Im ersten, ein „Schelmenspiel" genannten Einakter „Der Fremde" läßt Lienhard den vielberufenen

Schalksnarren des deutschen Volksbuches, den in allen Sätteln gerechten Till Eulenspiegel in einem braunschweigischen Dorfwirtshause auftreten, das spröde Wirtstöchterlein Kunigunde, die ihren wackeren, behaglichen Freier Hans unnütz quält, durch eine kecke Wette in die Ehe hineintreiben. Er reizt die Trotzende zur Wette, daß, wenn sie bis Mitternacht dem hergelaufenen Fremden um den Hals gefallen sei, sie dann den Tolpatsch, den Hans im Glück, den Kindskopf, den man nie in Zorn bringen kann, auf der Stelle heiraten werde. Indem der Fremde mit all seinen Künsten die Tröpfe um sich her verwirrt und schreckt und dann eben diese Künste gegen das stolze spröde Mädchen wendet, geschieht's ihm, daß er sich selbst ein wenig in die schöne Gundel verliebt und sie dahin bringt, daß sie den fahrenden Gesellen umschlingt und ihn bittet, sie mitzunehmen. Die Wette ist gewonnen, die Wirtstochter wird den braven Burschen, den Hans, heiraten, aber der Sieger in dem Abenteuer hat einen Stachel in der Seele behalten. „So gern ich sagen möchte: ach, du liebsüße Kunigunde, wie hab' ich dich lieb — sag' ich doch nur: leb wohl!" Die feine Mischung von überlegenem Humor und lyrischer Resignation im Schluß kommt nicht zur vollen Wirkung, weil Hans außerhalb der Entscheidung bleibt, aber über dem Ganzen schwebt ein Hauch von Jugend und Eigenart, der des Reizes nicht entbehrt.

Zu strafferem dramatischen Gang und festeren Gegensätzen erhebt sich die Komödie „Münchhausen". Es ist der alte echte Freiherr auf Bodenwerder mit seinen unsterblichen Jagd- und Kriegsgeschichten aus Rußland und der Türkei, der in Lienhards Lustspiel neu aufersteht. Hier ist er ein kerniger, prächtiger deutscher Edelmann des achtzehnten Jahrhunderts, der mit seinem Ueberschuß von Illusion, von Phantasie, von Gemüt nicht weiß wohin, und seine braven Gutsnachbarn und Jagdgenossen in seine erträumten Abenteuer hineinzwingt. „Ein Esel erlebt von

außen her ein Schock Tragödien oder Komödien und bleibt ein Esel. Ein Genie aber hört von einem entfernten Geschehnis und erlebt es sofort mit bis in Herz und Nieren hinein." Nun wollen die Herren von Dornbusch und von Feldmann, die so vielmal das wildeste Phantasieroß Münchhausens besteigen mußten, den Freiherrn übertrumpfen, und der erstere führt drei Herren von Lilienfeld, drei Thüringer Vettern, in Münchhausens verwunschenen Park als Graf Cagliostro, Goethe und Lavater ein. Einen Augenblick wird der Schloßherr trotz seines Mißtrauens in Verwirrung gesetzt, bereitet den weltberühmten Männern einen Empfang, wie er dem Genie geziemt, merkt aber alsbald, daß man es wagt, den plumpsten Schabernack mit ihm zu treiben, schwingt sich kräftig wieder auf die Höhe seines Talents und überbietet nun nicht bloß die Thüringer in phantastischen Einfällen und wilden Übertreibungen, sondern setzt sie völlig auf den Sand, beschämt sie aufs tiefste, indem er ihrem Geständnisse, daß sie die Vettern des Herrn v. Dornbusch seien, entschiedenen Unglauben entgegensetzt. „Mich übertrumpfen? Haben Sie je einmal gehört, daß ich auch nur im Scherze meinen alten und edlen Namen verleugnet habe? Und gar in einem Hause, dessen Gastfreundschaft ich genoß? Und gar um einen redlichen alten Herrn zu düpieren? Nein, nein, das wäre ein Fehlschuß. Das wäre weder vornehm noch geschmackvoll!" Nur Herr von Dornbusch, der insgeheim mit Frau Ingrid, Münchhausens vermeinter Wirtschafterin, verlobt ist, für die auch der Alte eine zärtliche Anwandlung hat, gibt das Spiel noch nicht auf, und einen Augenblick gewinnt es den Anschein, als ob der tapfere Freiherr in der Empörung über die Lüge, die ihm — bei anderen Leuten — als das hundsgemeinste Laster gilt, sich unterkriegen lassen würde. Doch nur einen Augenblick — gleich darauf faßt er sich, ist wieder der Überlegene, stellt seinen wackeren jungen Vetter Hans als seinen Adoptivsohn und künftigen

Schloßverwalter vor, verlobt ihn mit seiner hübschen Liesbeth und begrüßt Frau Ingrid als Baronin von Dornbusch, und die bunte Verwirrung schließt mit einem vollen Triumph für den alten Idealisten, der fortfahren wird, nach seiner Art zu leben und Geschichten zu erzählen, bis er selber hinüberwandert in die unendlichen Jagdgründe der ewigen Türkei. Diese Münchhausenkomödie würde sich zum prächtigsten Lustspiel gestalten, wenn sie, wie schon angedeutet, nicht an einiger Unsicherheit in der Führung der Handlung und vor allem einer gewissen Überladung mit Kulturmilieu, literarischen Zitaten und kleinen Zügen litte, die zu keiner unmittelbaren Bühnenwirkung kommen können. Natürlich muß der Verfasser, wenn er uns ins 18. Jahrhundert zurückversetzt, auch dessen Hintergrund lebendig schildern, aber in der Handlung, mit der Handlung selbst und in knappen schlagenden Worten; er dürfte weder an etwas außerhalb der Erfindung und der Gestalten Liegendes anknüpfen, noch darauf Bezug nehmen. Dinge, die gelesen wie hübsche, flüchtige, ja feine Einfälle erscheinen, erhalten auf den Brettern eine unheimliche, dehnende Macht. Damit hat Lienhard noch nicht gerechnet. Trotz alledem wollen wir lieber ein Zuviel an Geist hinnehmen, als dürftig und nüchtern abgespeist werden. Und der jungen Kraft des Dichters wird es wohl gelingen, ins Gleichgewicht zu kommen.

* * *

Otto Erler: Giganten.

Königl. Schauspielhaus. 22. November. Uraufführung.

Erlers „Giganten" erweisen sich, ihre Einzelvorzüge und Mängel zunächst noch beiseitegesetzt, als eine Schöpfung, in der man den Puls einer starken Neuempfindung des Lebens schlagen fühlt, eine phantasievolle selbständige Erfassung der Welt am Werke sieht und den Künstlersinn

verspürt, der sich seine Eindrücke eigenartig verkörpern muß. Aus der mächtig, aber vielfach trüb dahinrauschenden Flut der Geistes- und Gefühlsströmungen unserer Tage hat auch der Verfasser der „Giganten“ geschöpft aber nicht vergessen, daß der Dichter uns nicht die Wellen vor die Füße schütten, sondern sie in der eigenen Seele, der eigenen Anschauung geläutert, als schimmernden Strahl vor unserem Auge aufsteigen lassen soll. Ich meine nicht, daß der jugendliche Poet schon überall Herr und Meister über das Stück Welt sei, das in seine Phantasie eingetreten ist, aber wer dem Zuge dieser Phantasie und einer ernsten, lebendigen, auch in ihrem gelegentlichen Ungeschick noch sinnvollen Bildkraft unbefangen folgt, der kann nicht zweifeln, daß es sich hier um eine von innen heraus gestaltende poetische Natur handelt.

Otto Erler mag noch manchen unsichern Schritt tun, aber er steht auf eigenen Füßen und braucht die Krücken der Mode und der sogenannten Aktualität nicht. Er darf an die Natur, an das Menschenleben selbst herantreten und die Frage nach ihren Offenbarungen tun.

Ich weiß nicht, ob ich es als einen Vorzug oder als einen Nachteil betrachten soll, daß ich verhindert war, die Aufführung des Abends anzuschauen und die Dichtung „Giganten“ nur in der Generalprobe, allerdings einer vorzüglichen, von der Regie voll ausgestatteten, von beseeltem Eifer der Darsteller getragenen Generalprobe, zu sehen. Mußte man dabei den warmen Hauch der Wirkung auf ein Publikum entbehren, so ließ sich um so leichter die lauschende und gespannte Sammlung bewahren, die dem Dichterwerk bis in sein Innerstes folgt und auch da, wo über einzelnen nicht ganz ausgereiften, nicht völlig klar ausgestalteten Teilen der Dichtung gleichsam ein farbiger Schleier liegt, durch diesen Schleier hindurchblickt. Überraschend war hierbei die Erkenntnis, was der Dichter durch die Zurückführung einer innerlich reichen Handlung auf die einfachsten Grundlinien gewonnen hat. Daß die Tragödie „Giganten“ ein

antikes Gewand trägt, will in diesem Falle nur wenig bedeuten. Das Problem eines Doppelkampfes leidenschaftlich erregter Übermenschen gegen die Götter, das Aufbäumen gewaltigen, schöpferischen Selbstgefühls und eines wilden, ruhelosen Schmerzes und Trotzes gegen die Schranken, in die die ewige Natur das Menschendasein gebannt hat, ist uralt wie völlig neu und hätte in jedem Gewand verkörpert werden können. Es handelt sich um keine Griechen- oder Römertragödie im überlieferten Stile; des jungen Dichters Verhältnis zur Antike und ihren einfachen Lebenszuständen mahnt ein wenig an die Art, wie sich Grillparzer und Friedrich Hebbel des engeren Rahmens und schärferen Spiegels vorgeschichtlicher Handlungen und Bildungen für selbsterlebte Konflikte und Gestalten bedienen. Dieser Stadttyrann Thrasybul von Milet, der ein Bildhauer ist und die Belebung der Göttin fordert, die er in seinen Träumen und seinem alles überfliegenden Wahn geschaut und dem Marmor entrungen hat, dieser Fischer Patur, der dem Meergott und allen Göttern um des Todes seines Weibes willen unversöhnlich grollt, diese Giganten, die die reine Natur, die sich im Leben und der Entfaltung eines Kindes und jungen Weibes wie Dhana still und schön verkörpert hat, nicht zu ehren noch zu behüten, sondern sie nur zu zerstören wissen, bis sie selbst tragisch an dieser Natur zerbrechen, was sind sie anders, als Gefäße gewaltiger Überhebung und den Himmel bestreitenden Menschentrotzes! Nur freilich, daß sie der Dichter nicht zu bloßen Sprechern ihrer gegensätzlichen und doch im Kern verwandten Anschauung, zu bloßen Trägern eines Symbols macht, sondern sie ganz individuell realistisch belebt. Dieser Belebung dient der Aufruhr der milesischen Edeln gegen Thrasybul im ersten, das poetisch wunderbar feingefühlte Liebesidyll im Beginne und der wilde Zusammenstoß zwischen Thrasybul und Patur am Schlusse des zweiten Aktes, der ergreifende Konflikt zwischen Thrasybuls

schwindelndem Gedanken- und Stimmungsflug und dem schlichten Liebesgefühl Dhanas im dritten Akt. Wird es nicht völlig klar, wo die Wurzeln zu Paturs dämonischem Wesen liegen, fehlt ein deutlicher Widerschein der düstern Dinge, die zwischen dem zweiten und dritten Akt von Thrasybul erlebt sein müssen, versagt dem seelenkundigen, lebendig schauenden Dichter für den Opfertod Dhanas Gleichnis und Sprache, so zieht er uns doch in die bewegte, rasch vorschreitende Handlung, in Wallungen und Erlebnisse seiner Gestalten hinein. Er besitzt die Fähigkeit, uns an seine Erfindung zu fesseln und an der Einzelbelebung seiner Szenen vollen Anteil zu wecken; wir ahnen ein tieferes Leben, auch wo es nicht völlig zum Ausdruck gelangt. Das sprachschöpferische Vermögen des Dichters bekundet sich im feinbelebten, eigentümlich kräftigen Fluß einer Sprache, in der mir kein falsches Bild, kein unbeseelter Klang aufgefallen ist. Auch hier regt sich etwas eignes, was der Reife, der Steigerung harrt, so gut wie die Reife des dramatischen Stils Erlers, die höchste Steigerung seiner Gestaltungskraft noch ausstehen. Aber die Fähigkeit dazu scheint mir vorhanden. Und so hat man der Leitung unseres Schauspiels aufrichtig zu danken, daß sie, so manche naheliegende Bedenken überwindend und das echte Talent eines Unberühmten ehrend, dem Dichter die Bahn zum weiteren dramatischen Wettbewerbe geöffnet hat.

* * *

Otto Ernst: Flachsmann als Erzieher.

Königl. Schauspielhaus. 1. Dezember. Uraufführung.

Nach dem außerordentlichen Erfolge, dessen sich Otto Ernst mit seinem Lustspiel „Jugend von heute“ im vorigen Jahre erfreut hat, durfte man, neben allen guten Erwartungen und Wünschen, seinem neuen Lustspiel insofern mit einiger Besorgnis entgegensehen, als die wetterwendische

Gunst des Publikums keineswegs immer die aufsteigende Linie künstlerischer Entwickelung eines Talents mit Teilnahme begleitet, und als der große Bühnenerfolg leider durchaus keine Bürgschaft für die poetische Steigerung eines dramatisch Schaffenden zu sein pflegt. Von vornherein sei darum hervorgehoben, daß die Erstaufführung des neuen Ernstschen Lustspiels dem Verfasser einen rauschenden Erfolg bereitete, und daß dies neue Stück „Flachsmann als Erzieher" einen zweiten Akt und eine Reihe von Szenen im ersten und dritten Akt aufweist, die jede berechtigte Hoffnung erfüllen, die man auf die beherzte Kraft des Lustspieldichters, auf sein frisches Lebensgefühl, seinen glücklichen Blick für das dramatisch Wirksame, seine humoristische und satirische Ader setzen durfte. Der starke Anteil, den die neue Erfindung in ihrem Kern erweckt, die Anziehungskraft, die die intimeren Einzelausführungen und eine Folge witziger Einfälle und guter geflügelter Worte hervorrufen, helfen selbst den schleppenden Gang des dritten Aktes, der an sich vortreffliche Szenen durchaus unnötig verbreitert, siegreich überwinden. Und die gewinnende Mischung von naivem Humor und weichen Gemütslauten in der großen Liebesszene des zweiten Aktes, der blitzschnelle Wechsel der Situation, die am Schlusse dieses Aktes mit dem einfachen Erscheinen des polternden, aber tüchtigen Schulrats Professor Prell eintritt, sichern dem Lustspiel seine volle Wirkung auch da, wo man das erste Auftreten des Helden Jan Flemming und dessen abgegriffene, radikale Zeitungsphrasen eben nicht bewundern kann. Daß der Verfasser in der Anlage der Gegensätze etwas zu sehr nach dem landläufigen Rezept: „Tugend weiß, Teufel schwarz, Bühne belebt" gearbeitet hat, darf nicht zur Verkennung der weit stärkeren und ehrlichen Verinnerlichung des phantasievollen, frischen Lebens im Fortgang der Handlung, oder der guten komischen Kraft in einigen seiner Gestalten verleiten.

Das Lustspiel setzt im Konferenzzimmer einer Knaben-Volksschule ein und läßt uns die unerfreuliche Bekanntschaft des Herrn Jürgen Hinrich Flachsmann machen, Oberlehrers und Generalgewaltigens besagter Schule, der sich mit gefälschten Zeugnissen, Prüfungszeugnissen eines verstorbenen Bruders, in die gute und wichtige Stelle hineingeschwindelt hat. Das erbärmliche Behorchen und Belauern seiner Lehrer und der noch erbärmlichere Druck, unter dem der faule und nichtsnutzige Lehrer Carsten Diercks, der ein Mitwisser des Flachsmannschen Skeletts im Hause ist, den Herrn Oberlehrer hält, heben den vergnüglichen Eindruck, den die kleinen Schul- und Schülerszenen des ersten Aktes machen, um so weniger auf, als man den Jammermenschen Flachsmann nicht einen Augenblick ernst nehmen kann. Flachsmann haßt natürlich seinen tüchtigsten und innerlich berufensten Lehrer, den jungen Jan Flemming, der ein naives pädagogisches Genie ist und dem verknöcherten Büreaukratismus wie der bodenlosen Unwissenheit des Herrn Oberlehrers unbequem erscheint. Letzterer geht darauf aus, Flemming niederzuhalten, zu demütigen, seine Neuerungen als Vergehen wider die heilige Schulordnung zu betrachten, ihn bei der Behörde anzuschwärzen, ihm seine, Flemming selbst noch unbewußte Neigung zu der hübschen Elementarlehrerin Gisa Holm zum Verbrechen zu machen. Und so erfolgt am Schlusse des ersten Aktes der unvermeidliche Zusammenstoß zwischen Flachsmann und Flemming, in dem zwar der erstere von A bis Z im schnödesten Unrecht ist, der andere aber unglaublich viel gewinnen würde, wenn er statt des Schulmeisterhochmuts und der Volksversammlungstrümpfe, die er ausspielt, die schlichte Vornehmheit jedes naiven Genies und das gehaltene Bewußtsein seiner guten Sache dem traurigen Dünkel des Schulleiters entgegensetzte. Schließlich wirft Flemming Herrn Flachsmann an den Kopf: er sei kein Lehrer, sondern ein „Bildungsschuster“, und man würde sich

verwundert fragen, was ein Tropf wie dieser Oberlehrer mit Bildung zu schaffen habe, wenn man sich nicht noch zur rechten Zeit besänne, daß Bildung nach neuestem Sprachgebrauch überhaupt ein Schimpfwort ist. Nach dem Auftreten des trefflichen Flemming in dieser Szene werden wir von der späteren Enthüllung, daß dieser vor seiner Lehrerlaufbahn Schlosser gewesen sei, wenigstens nicht allzu sehr überrascht. Nichtsdestoweniger wächst Flemming im zweiten Akt bedeutend hervor. Er ist verklagt und in Disziplinaruntersuchung; in einer vortrefflich belebten Zwischenviertelstunde mit Lehrerfrühstück wird er noch durch Diercks infam verleumdet, so daß sich seine Freunde unter den Lehrern gleichfalls von ihm abwenden. Er aber offenbart, mit der heimlich Geliebten allein, sein tiefstes Herz, bekennt, was ihm in seinem Beruf vorschwebt und was ihm noch fehlt, um vor dem Andenken Pestalozzis nicht erröten zu müssen, wird von der Erregung dieser Stunde von Augenblick zu Augenblick weiter fortgerissen, bis plötzlich die einzige, die nicht an ihm zweifelt, Gisa Holm, in seinen Armen liegt. Und da nun werden die Liebenden von Flachsmann und Diercks überrascht; die Lage gestaltet sich drohend, Flemming führt zwar in bester Haltung die Braut hinweg, um sie vor den Roheiten des würdigen Schulleiters zu schützen, muß sich aber selbst eingestehen, daß es schlimm für ihn steht, ohne daß er Mut und Haltung verlöre. Mit einem mal wird statt des bisherigen asthmatischen Schulinspektors Bröſecke, den Flachsmann am Bandel hat, der gefürchtete Schulrat Dr. Prell gemeldet. Er nimmt vor allen den Sünder Flemming aufs Korn und fordert ihn auf, mit ihm nach seiner Klasse zu gehen und sich als Lehrer zu zeigen. Flemming, der gar nichts Besseres wünschen kann, gehorcht freudig, und am Erschrecken Flachsmanns und Diercks' ist schon jetzt zu sehen, daß sie recht wohl wissen, was Flemming wert ist. Zwischen dem zweiten und dritten Akt hat Dr. Prell hellen, scharfen Blickes erkannt, welch seltene,

außerordentliche Lehrerbefähigung in dem jungen Manne steckt, hat den erbärmlichen, bei unglaublichem Trug und Lug erwischten Diercks kurzerhand und ohne Disziplinaruntersuchung fortgejagt, muß nun aber seinerseits erleben, daß Flemming auch seinem guten Willen trotzt, sich weder zu der Abbitte gegen seinen Schulleiter verstehen, noch fernerhin mit Flachsmann zusammen wirken will. Glücklicherweise erkennt der Schulrat von Minute zu Minute mehr, weß Geistes Kind er in Flachsmann vor sich hat; der Boden für den Jammermann wird immer heißer, und als er durch den fortgejagten Diercks als Fälscher angeschuldigt und entlarvt wird, kann der brave Schulrat, den es nicht dauernd beirrt, daß statt des Rüffels, den Flemming von der Regierung zu erhalten hätte, dieser der Regierung einen Rüffel erteilt, die Leitung der Schule an Flemming übergeben und sich noch einen Extrascherz mit dessen Braut Gisa Holm verstatten, bis das Ganze mit Versöhnung, mit Glückwünschen und der Aussicht auf eine fröhliche Hochzeit schließt.

Die angedeutete Handlung empfängt nun ihre eigentliche Belebung durch höchst lebendige Einzelheiten, die die ganze Kette vom herkömmlichen Schwankscherz bis zur selbsteignen, neuen, dramatisch wohlverwerteten Beobachtung und dem schlagenden Einfall durchlaufen. Auch die Sprache des Lustspiels „Flachsmann als Erzieher“ zeigt eine Doppelnatur; meist lebhaft und feinsinnig, wirkt sie gelegentlich auch mit Einfällen, die dem „weißen Rößl“ angehören könnten. Der Verfasser steht ersichtlich an einem Scheidewege, er muß entweder höher in die wirklich geniale lebenspiegelnde, lebensprühende echte Komödie hinauf oder ins beliebte, gangbare Tantiemenstück hinunter. Er hat das Talent zum Hinauf; er sollte als seine Todfeinde alle die betrachten, die ihm die Trivialitäten und die Konzessionen an die Tagesphrase als das beste seines Lustspiels anpreisen; er sollte scharf unterscheiden zwischen der wirklich fortreißenden Wirkung des besten, von innen heraus geschaffenen

Teils seines neuen Lustspiels und dem lärmenden Widerhall der äußerlichen Zutaten. Kann er es nicht, läßt er sich nach der linken Seite des wohlfeilen Gegensatzes, des Effekts und des Schlagworts um jeden Preis weiter hintreiben, es wäre schade um seine glückliche Gabe. „Flachsmann als Erzieher“ ist nur nach einer Seite hin ein Fortschritt über „Jugend von heute“. Immerhin ist die Seite stark genug, um einen so vollen, rauschenden Erfolg zu rechtfertigen. Auch Glück verpflichtet — ein Erfolg wie dieser legt es dem wahren Dichter nahe, höher zu blicken und zu greifen!

* * *

Otto Erich Hartleben: Rosenmontag.

Residenztheater. 2. Dezember.

Der Eindruck, den die drei ersten Akte mit ihrer zum Teil meisterhaften, überall geschickt berechneten Zustandsschilderung, mit ihrer sicheren Führung und der schrittweisen Enthüllung eines in naher Vergangenheit verübten Bubenstücks hervorriefen, war ein starker und im besten Sinne in Mitleidenschaft ziehender. Vom vierten Akte an trat an die Stelle der lebendigen, beinahe atemlosen Teilnahme die merkwürdige Wirkung einer unbehaglichen, halb verstehenden, halb zweifelnden Spannung, die Pein, die wir beim Anhören eines ergreifenden Musikstücks empfinden würden, bei dessen Vortrag ein paar zerrissene Saiten fortwährend mitschwirren. So mächtig ist der eine, so peinlich der andere Eindruck, daß notwendig im Wesen dieser Offizierstragödie ein Bruch oder eine geheime und falsche Gegensteigerung vorhanden sein muß, die die Doppelnatur der Wirkung erklären helfen.

Der jugendliche Leutnant Hans Rudorff, der Sohn und Enkel tapferer Soldaten, ein liebenswürdiger, aber

etwas weicher und schwärmerischer Mensch, hat in seiner rheinischen Garnison mit einem jungen Mädchen Gertrud Reimann, auf gut rheinisch Traute, ein Verhältnis angeknüpft, das ursprünglich nicht viel mehr sein sollte, als solche Verhältnisse meist, in dessen Verlauf er aber in Traute Herzenseigenschaften entdeckt, die ihn stärker fesseln, als das flüchtige Sinnenglück, die Gefühle erwecken, wie sie Th. Fontane im Roman „Irrungen, Wirrungen" mit Meisterschaft dargestellt hat, die ihn der Gefahr nahebringen, des Königs Rock wegzuwerfen und das Mädchen zu heiraten. Eine Großmutter Rudorffs, eine verwitwete Generalin, die hinter den Kulissen Vorsehung spielt und in deren Augen der Kodex der Konvenienz oder der Karriere das einzige Sittengesetz der Welt ist, hat nicht nur Lärm geschlagen, was sie durfte und mochte, nicht nur Hansens Oberst alarmiert, sondern auch zwei andere Enkel, die Oberleutnants Peter und Paul von Ramberg, die mit Hans im gleichen Regimente dienen, dahin getrieben, eine kaum zu qualifizierende Schändlichkeit auszuüben. Die Herren haben, während Hans auf ein paar Wochen zur Gewehrfabrik nach Erfurt kommandiert war, die Traute, deren Schutz ihnen der Vetter anvertraut hatte, überredet, sie zu einem Abendessen bei dem Leutnant v. Grobitzsch zu begleiten, haben sie dort, mitten im Sekttrinken, mit der erlogenen Nachricht, Hans habe sich verlobt, erschreckt; Traute ist in Ohnmacht und einen totenähnlichen Schlaf gefallen und gegen Morgen in der Wohnung des Herrn von Grobitzsch erwacht. Und nun sind die verehrlichen Vettern hingegangen und haben nicht nur das Gerücht, Traute sei Hans Rudorff mit Grobitzsch untreu geworden, nach Kräften ausgesprengt, sondern vor allen Dingen an Hans gemeldet, daß seine Geliebte zur Dirne geworden sei. Sie haben ihn damit in tiefste Verzweiflung gestürzt, in der er zuerst beinahe allen Halt verloren hat, und demnächst von einem Nervenfieber dem Tode nahe gebracht worden ist.

Nun, Rudorff hat sich erholt, hat seinen Schmerz über Trautes Untreue unter die Füße getreten, hat seinem Oberst das Ehrenwort gegeben, nie wieder mit dem „Mädel" zu verkehren, hat sich unmittelbar vor der Rückkehr in seine Garnison, wieder unter Zutun der Großmama, mit einem Kölner Kommerzienratstöchterlein standesgemäß verlobt. Und wie nun alles in schönster Ordnung scheint, die Verlobung mit Fräulein Katharina Schmitz bei einem Offiziersfeste am Karnevalsmontag, dem Rosenmontag, öffentlich gefeiert werden soll, da fangen die Herren von Ramberg an, sich ihres schimpflichen und unentschuldbaren Eingreifens in diesen traurigen Handel derart zu rühmen, sich als Schöpfer von Hansens Glück derart aufzuspielen, daß herauskommen muß, was sie getan haben. Hans Rudorff aber wird durch die furchtbare Entdeckung, die sein bester Freund, der Leutnant Harold Hofmann in erster ehrlicher Entrüstung noch fördert, aus Rand und Band gebracht. Anstatt Traute schriftlich oder durch einen Dritten über seine Unschuld zu verständigen, anstatt von ihr Erklärungen zu fordern, anstatt seinem Oberst alles zu enthüllen, was ihm widerfahren ist, und die Herren von Ramberg wie er gedroht „büßen zu lassen", anstatt im schlimmsten Falle seinen Abschied zu nehmen und sich Genugtuung zu verschaffen, überläßt er sich nicht nur dem Zuge seines Herzens, sondern auch dem seines Blutes, bricht sein Ehrenwort, vergißt seine Braut, bestellt Traute in seine Kasernenwohnung, reißt die Widerstrebende, die Harold Hofmann mit Recht beschworen hat, nicht Hansens Feindin zu werden, wieder an sich und besinnt sich, nachdem er so in der Tat als Offizier ein unmöglicher, ein „toter Mann" geworden ist, zu spät darauf, daß er in keiner andern Welt als in der soldatischen leben könne. Er erschießt am Morgen des Rosenmontags, nach einer letzten tollen Orgie in der Sonntagsnacht, sich und Traute, die ihn anfleht, sie mitzunehmen, weil auch ihr Leben keinen Sinn mehr habe. Mit der niederschmettern-

den Erkenntnis, daß die beiden Rambergs ihn entwaffnet haben: „Ihr habt recht! Telegraphiert eurer Großmutter, daß ihr recht habt!“ geht Hans Rudorff in den Tod, mit einem grellen Mißklang setzt, während im Kasino die Leichen der Liebenden gefunden werden, im Kasernenhofe die Militärmusik zu einem fröhlichen Marsche ein.

Hierin und in hundert anderen kleinen Zügen liegt ein verborgener tendenziöser Stachel dieser „Tragödie“, der ganz und gar unberechtigt ist. Die Überlieferung des Offiziers-Ehren- und -Standesbegriffs, die den Gefühlen Hans Rudorffs als feindliche Macht gegenübersteht, fordert vom Einzelnen unter Umständen schmerzliche Entsagung, aber lügt, trügt und intriguiert nicht, hat mit dem bubenhaften Verfahren zweier unreifen, von einer herzensharten und vorurteilsvollen alten Frau gelenkten, zufällig Uniform tragenden, hochmütig beschränkten Gesellen so gar nichts gemein, daß man ohne weiteres sagen darf: die Rambergs würden von der Stunde an, wo ihr Verfahren im Kameradenkreise bekannt würde, als Offiziere genau so unmöglich sein, wie Hans es von dem Augenblicke an ist, wo er Traute wieder bei sich empfängt und sie noch obendrein vor dem hereintretenden Grobitzsch versteckt. Die Notwendigkeit des tragischen Ausgangs liegt nicht vor; wer sich über ein unter falschen Voraussetzungen gegebenes, aber doch gegebenes Ehrenwort so leidenschaftlich leichtfertig, trotz treuester Warnungen so rasend selbstzerstörend hinwegsetzt wie Hans Rudorff, der darf sich nicht darauf berufen, daß er Soldat sein müsse, dem gegenüber hat der kalte Grobitzsch mit seinem höhnischen Worte: „es brauchen doch nicht alle Menschen Offiziere zu sein, es muß auch Versicherungsagenten geben“, leider nur zu recht.

Ich setze vollkommen beiseite, daß die tiefste tragische Notwendigkeit, die aus den Charakteren selbst entspringt, und durch kein „hätte sie“ oder „wäre er“ gefährdet werden kann, in dieser Tragödie fehlt; ich halte für ausgemacht,

daß in dem festgewurzelten, von Hunderttausenden geteilten, überlieferten Ehr- und Standesbegriffe der Offiziere das eigenste Element einer bürgerlichen Tragödie, „die schroffe Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreise gegenüberstehen, und die hieraus entspringende schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“ (Friedrich Hebbel) vorhanden sein kann. Aber in diesem „Rosenmontag“ wirkt verhängnisvollerweise die selbstische Genußsucht, das vielbeliebte „Decadente“ als eine ziemlich trübe Unterströmung mit. Erst wenn Hans Rudorff sein Ehrenwort nicht vergäße, wenn in der Person seines Obersten und seiner Vorgesetzten sich der soldatische Korpsgeist eins und einverstanden mit dem Bubenstück der Herren von Ramberg erklärte, wenn keiner der Kameraden die Dinge ansähe, wie es Harold Hofmann, wie es im gewissen Sinne selbst Grobitzsch tut, erst dann wäre die furchtbare Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, die den Einzelnen in den Tod treiben kann, wirklich vorhanden. Ich lege auf die Unwahrscheinlichkeit, daß im ersten Ansatz dieser Dinge Hans und Traute auch nicht einen Versuch gemacht haben, die Wahrheit kennen zu lernen, daß alle, alle auf die plumpe Lüge der Rambergs und der dämonischen Großmutter in Köln hineingefallen sind, kein Gewicht, obschon es für einen Realisten und Lebensbeobachter, der selbst die Aufführung des Schillerschen Handschuh durch die Offiziere so getreulich konterfeit, immerhin ein bißchen viel ist. Aber alles zugegeben, so kommt doch nur eine höchst traurige, in ihrem mit buntem Flitter umkleideten Kern schließlich durchaus widerwärtige Geschichte heraus, voll Reiz und lebensvoller Züge im einzelnen, voll straffer dramatischer Technik bis zum Höhepunkte der Begebenheit, wo diese eben anfangen sollte, ergreifende, tieferschütternde, überwältigende Tragödie zu werden — und weiterhin doch nur eine aufgeputzte, sehr trostlose Wirklichkeitsepisode. Vollkommen

lebenswahr in hundert Einzelheiten, meinethalben auch lebenswahr bei der besonderen Disposition des Leutnants Hans Rudorff, aber weder typisch noch tragisch notwendig, eins der zahlreichen poetischen Werke der Gegenwart, die an jedem Lebenshalt rütteln, ohne einen aus den Angeln heben zu können. Die Verdienste der Gestaltenzeichnung, der Zustandsschilderung, des Aufbaues und der Szenenbelebung, der Lebenskenntnis wie der Sprachbeherrschung im „Rosenmontag" sind solche, denen ein theatralischer Erfolg nicht fehlen kann, doch eine reine, tragische Wirkung geht nicht von ihnen aus, und der Nachklang des Ganzen bleibt ein verworrener und dumpfer.

* * *

1901.

Henrik Ibsen: Wenn wir Toten erwachen.

Königl. Schauspielhaus. 10. Januar. Zum ersten Male.

Ein dramatischer Epilog? Wozu und wofür? Zum dramatischen oder allem poetischen Schaffen des norwegischen Dichters, zum letzten Akte der dahinsterbenden Kunst, zur Komödie und Tragödie des ganzen Menschenlebens? Ein dramatischer Epilog?, der in einer der wundersamen Erfindungen, in die Henrik Ibsen die Weisheit und Welterkenntnis seines Alters zu hüllen liebt, nur offenbaren soll, daß „im Anfang kein Ding schlimm ist, aber ehe man sich's versieht, kann man an einer Stelle stehen, wo man weder vor noch zurück kann. Und dann sitzt man fest, Herr Professor! Bergfest, wie wir Jäger sagen", oder der uns belehrt, daß es nicht wohlgetan sei, um der Kunst willen das Leben zu verlieren und das Gebilde aus totem Ton über das Glück der Liebe zu stellen, oder der endlich die Ahnung

in uns aufdämmern lassen will, daß das ganze Leben der Gegenwart auf der Leichenstreu liegt? Naturgemäß ist's und tiefsinnig auch, wenn der Bildner, der sich rühmte, „hinterlistige Kunstwerke“ geschaffen zu haben, wovor die biederen, zahlungsfähigen Leute mit offenem Munde dastehen und staunen, Kunstwerke, die „in ihrem tiefsten Grunde ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen und störrische Eselsschnuten und hängohrige, niedrigstirnige Hundeschädel und gemästete Schweinsköpfe, auch brutale Ochsenkonterfeis sind“, wenn er endlich, wo nicht von der Gewalt des Lebens, doch von der des Todes gepackt wird. Daß es tausendmal besser wäre, im Schweiße seines Angesichts Bären zu jagen oder auch den Acker zu bauen, als mit großer Pose eine liebeleere Virtuosität zu pflegen, bleibt gewiß, und Ibsens Tragödie, die er zur Abwechslung einen Epilog nennt, mag's für die Verstehenden neu bestätigen. Aber die Rubek und die tausendnamigen Vertreter jener Virtuosität beweisen nichts gegen die Kunst und Dichtung, die den geheimsten Wurzeln des Daseins selbst entstammt, die die höchste und duftigste Blüte des wahrhaft gelebten Lebens selbst ist, und die kein junges Menschenleben und seine Seele zu stehlen braucht, um sie selbst zu sein.

Herr Arnold Rubek, ein Bildhauer vom Gepräge neuester Genialität, hat darüber anders gedacht. Er hat, da er das Bedürfnis fühlte, ein unsterbliches Werk zu schaffen, die Auferstehung im Bilde eines reinen, vom Staub der Erde unberührten jungen Weibes verkörpert, hat sich zum Modell dafür ein Mädchen, Irene, gewonnen. Er hat sich selbst bezwungen, in dieser immer nur das Urbild der Reinheit, wie er sie beim Erwachen am Auferstehungstage träumt, und niemals das heißblütige junge Weib erblickt, die sie doch war. Sie hat, als das große Kunstwerk beinahe fertig stand, zwischen Haß und Verlangen schmerzvoll erkannt, daß sie nur eine „Episode“ in seinem Künstlerleben war, und sich

gewaltsam von ihm losgerissen, sich, innerlich tot, in den Strudel des Lebens geworfen, Schlimmes und Schlimmstes erlebt und ist schließlich wahnsinnig geworden, so daß uns freisteht, ihre verflossenen zwei Männer, von denen sie eiskalt-gleichgültig spricht, als Ausgeburten ihres armen kranken Hirns anzusehen. Herr Arnold Rubek ist inzwischen nicht bloß Professor, sondern reich, berühmt, Besitzer eines Palastes und einer Villa am Taupitzsee, auch glücklicher Gatte einer jungen Frau Maja geworden, mit der er, als das Stück beginnt, gerade einmal nach Norwegen heimkehrt. Der Verlust der „Episode“ hat sich an ihm bitter gerächt; er hat seit Irenes Weggang von ihm nichts Rechtes mehr zu schaffen vermocht, ist bettelarm inmitten seiner Herrlichkeiten und weiß längst, daß ihm Maja nicht das zu geben hat, wonach seine Seele dürstet. In dieser Krisis findet er Irene in einem norwegischen Badeorte wieder, als erwacht, wie sie sagt, von den Toten, zu denen er sie hinabgestoßen hat. Während ihre Enthüllungen ihm plötzlich und gewaltig das Gefühl seiner Schuld auf die Seele wälzen, spürt er auch in sich das Gefühl für die Unglückliche, das er für tot gehalten hat, aufwachen. Und dieses Mal ist es gepaart mit heißer Sehnsucht und leidenschaftlichem Verlangen. Mit völliger Gleichgüligkeit läßt er sein Weib, die kleine Maja, mit dem wilden Ulfheim davonziehen; es ist ihm recht, daß sie sich von ihm löst, und er gönnt ihr aus voller Seele das derbe Leben, das sie in der Gemeinsamkeit mit dem Bärenjäger erwartet. Er aber trachtet jetzt nur der einen nach, der Wahnsinnigen, hinter deren reinen Zügen keine Tierfratze steckt. Sie lockt ihn hinauf in die Unendlichkeit der großen Natur, zu den steilsten Höhen des Hochgebirges; eine herabrollende Lawine begräbt dort Rubek und Irene. Ihre letzten Worte waren: „Durch die Nebel müssen wir erst, Irene, und dann —“. „Ja durch alle die Nebel, und dann hoch hinauf bis zur Zinne des Turmes, die da leuchtet im Sonnenaufgange!“

Natürlich „liegt ein verborgener Sinn in allem“, was diese Gestalten tun, sprechen und erleiden. Nicht bloß Irene, sondern auch Rubek, auch Ulfheim, auch Maja, selbst die Diakonissin, die der irrsinnigen Irene zur Geleiterin und Pflegerin gegeben ist und die Zwangsjacke mit sich im Koffer führt, haben eine tiefere Bedeutung, als in dem Vorgang auf der Bühne, den man kaum mehr eine Handlung heißen kann, zunächst zu Tage tritt. Fragt sich nur, was dieser tieferen Weisheit letzter Schluß ist, ob wir, um neue Ideale zu gewinnen, zuvor im Eis der Gletscher erstarren müssen oder ob die „Toten“ mitten im Leben erwachen können. Wie nun, wenn die Idealisten aus dem verborgenen Sinn dieses Epilogs die Zuversicht schöpften, daß die totgesagten, von Ibsen selbst und seinen Bewunderern tausendmal totgesagten Ideale doch nicht tot sind, daß alle guten Geister der Vergangenheit, alles Beste und Reinste, das diese erfüllt hat, doch durch unser Leben fortwandeln? Wie nun, wenn es der köstlichen, rätselhaften, wundersamen Welt, von der Irene zuletzt spricht, gefallen sollte, das Licht und den Sonnenschein von anderen Höhen zu erblicken, als von den Höhen am Rande des Abgrundes, auf die Ibsen seine Gestalten schickt? Die Ergebnisse dieser symbolistischen Weltdarstellung sind so vieldeutig, daß Hunderttausende sagen dürfen: Wenn Ibsens Ideal „im Innersten krank, im Weltgetriebe zerstört ist und sich selbst für tot hält“ — wir glauben an ein anderes, das weder der Diakonissin, noch dem wilden Bärenjäger mit seiner Maja gleicht.

Aus allem Gesagten geht schon hervor, daß dieser Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ eine grüblerische Dichtung ist, die mit Zentnerwucht düstere Fragen auf die Seelen wälzt, in einer scheinbar spielenden, grausig ironischen Weise aus Alltagsvorgängen die unversöhnlichsten Konflikte binnen wenigen Stunden hervorspringen läßt und Abgründe im Leben und Gemüt aufzeigt, die nach

Platens Wort „tiefer als die Hölle sind“. Aber gerade das Beste in dieser Dichtung, der traumhafte Geständnisaustausch zwischen Irene und Rubek am Schlusse des zweiten Aktes, über dem der höchste Stimmungszauber schwebt, den Ibsen jemals erreicht hat, und die inneren Wandlungen der vorgeführten Menschen, die nicht im lebendigen Spiel und Gegenspiel, sondern nur in Epigrammen in die Erscheinung treten, das wirkt undramatisch bis zum Lähmenden. Man kann nicht von Langeweile reden, wo man fortgesetzt in geistiger Spannung gehalten wird; aber klar genug ist, daß diese Art der dramatischen Dichtung den Schauspieler zwingt, für die Verlebendigung eines nicht steigenden, nicht fallenden, sondern gleichsam in der Schwebe gehaltenen Stücks Menschendarstellung und Charakteristik sich Mittel zu borgen, die außerhalb der Dichtung selbst liegen. Die Welt kann, scheint es, durch alle Schleier hindurch, nur nicht durch den des Hohnes gesehen und wiedergegeben werden.

* * *

Max Halbe: Haus Rosenhagen.

Königl. Schauspielhaus. 14. Februar. Uraufführung.

Der Dichter der Dramen „Jugend“ und „Mutter Erde“ hat die Zwittergattung des Schauspiels mit tragischem Schluß, das sich nicht zur Tragödie erhebt, von jeher bevorzugt und der Zustandsschilderung, aus der die Grundstimmung seiner Erfindungen hervorgehen soll, ein Übergewicht über die dramatische Motivierung und Folgerichtigkeit eingeräumt. Nichtsdestoweniger ist es ihm in einzelnen Fällen, wo sich gleichsam unwillkürlich die immer stärker hervortretende Stimmung mit dem einfachen aufsteigenden Wuchs der Handlung gedeckt hat, gelungen, starke Wirkungen zu erzielen. Das neue Drama Halbes „Haus Rosenhagen“ befindet sich nicht in diesem glücklichen Fall, und

trotz des lärmenden Beifalls, der einzelnen vortrefflichen Szenen und den Anstrengungen der Darsteller gezollt wurde, muß auch der Mindestfordernde gefühlt haben, daß ein dramatisierter Roman, dessen Verlauf mit ablenkenden Nebenszenen, mit verzögernden und zurücklenkenden Vergangenheitselementen schwer belastet ist, einen tiefergehenden und überzeugenden dramatischen Eindruck nicht hinterlassen kann. Wenn dieser Roman am Schluß des ersten und des zweiten Aktes sich zu ein paar theatralisch wirksamen Szenen zuspitzt, wenn er im ersten Einsatz und Verlauf nach der Stimmung hinneigt, die durch große tragische Erzählungen, wie Auerbachs „Diethelm von Buchenberg" oder Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde", erweckt wird, so sinkt er in seinem Schlusse zu einer Willkür und unbeseelten Äußerlichkeit der Effekte hinab, die der seligen Marlitt würdig wären. Das unglaubliche Ungeschick, mit dem Halbe die in seiner Erfindung liegenden Elemente zu einer einfachen, gedrängten und mit Notwendigkeit fortschreitenden Handlung beiseite schiebt oder mit vollkommen überflüssigen Genrebildern verdeckt, müßte selbst dem Erzähler schaden, wird aber dem Dramatiker geradezu verhängnisvoll.

Das Haus Rosenhagen ist eine Gutsbesitzersfamilie im Danziger Werder, die auf dem Gute Hohenau sitzt und ihre bäuerlichen Nachbarn nach und nach abgemeiert und sonst aus ihrem Besitz hinausgedrängt hat. Großvater und Vater des jungen Karl Egon Rosenhagen haben mit guten und schlimmen Mitteln den eigenen Besitz zur stattlichen Herrschaft erweitert; die ehemaligen Bauern sind gestorben und verdorben, nur einer, Thomas Voß, hat sich auf seinem Hofe behauptet und dem gegenwärtigen Herrn von Hohenau im Kriege auf Leben und Tod getrotzt. Bei Beginn des Dramas sieht dieser gegenwärtige Herr, Christian Rosenhagen, vom Schlage getroffen, seinem Ende entgegen. Der brave Pastor des Dorfes erstrebt zwischen Voß und dem

Sterbenden eine Aussöhnung, zu der auch der junge Rosenhagen zustimmt und drängt, und in deren Vorgefühl er den Erwerb eines Dokuments abweist, das dem Bauern Voß ein schon seit Jahren umstrittenes Wiesenland entziehen würde. Karl Egon Rosenhagen scheint überhaupt anders geartet als seine Vorfahren; er kennt eine andere Welt, als die enge des Heimatgutes. Seine Liebe für eine problematische moderne Schönheit Hermine Diesterkamp hat ihm schon nahe gelegt, sich dieser ganzen Existenz auf dem Vätergute zu entwinden. In Aussicht des reichen Erbes gewinnt eine andere Stimmung in ihm die Oberhand; er fühlt, was eigener Grund bedeutet, und so hat es der sterbende Vater, den unmittelbar nach der vom Pastor eingeleiteten Versöhnung die Reue und der alte Haß wider Thomas Voß überkommt, verhältnismäßig leicht, seinem Sohne den Schwur abzudringen, daß er auf väterlichem Boden stehen und fallen, daß er, wenn Voß aufs neue Krieg beginnen sollte, diesen bis zur Vernichtung bekämpfen will. So stirbt der Alte zufrieden. Karl Egon, der nach des Vaters Tode alle Süßigkeiten des Herrentums kostet, sich im Traum wiegt, daß er seine Scholle in ein Paradies für die leidenschaftlich geliebte Hermine verwandeln wird (die inzwischen auf Hohenau eingetroffen ist), hat weder Augen dafür, daß sich seine Pflegeschwester Martha Reimann in Sehnsucht nach ihm verzehrt, noch Augen für die Unmöglichkeit, daß sich Hermine Diesterkamp in eine Gutsbesitzersfrau wandeln und in einen bestimmten Pflichtkreis einschließen könne. Er versucht, um für Hermine ein Schloß bauen zu können, den Bauern Voß aus seinem Besitze auszukaufen, bietet ihm 80 000 Mark, mehr als der Voß-Hof mit Feld und Wiesen wert ist. Beinahe ist Thomas Voß bereit, in den Verkauf zu willigen; da stachelt Martha, vom wildesten Haß gegen Hermine und dem bitteren Gefühl überwältigt, daß auf Hohenau alles niedergerissen und umgewandelt werden soll, den alten Bauern zum neuen Widerstande an,

indem sie ihm vor Augen rückt, daß sein geliebter Hof spurlos von der Erde verschwinden soll. Jetzt regt sich in dem jungen Rosenhagen das Blut der Väter. Er erklärt Voß, daß er ihn fortan mit jedem Mittel bekämpfen wird und fährt nach Danzig, um die Dokumente, die Vossens Wiesenbesitz in Frage stellen, herbeizuschaffen. Martha beginnt zu ahnen, daß sie ein Unheil heraufbeschworen hat. Thomas Voß ist dem jungen Gutsherrn mit so eiserner Festigkeit und so tödlichem Ingrimm entgegengetreten, daß alles zu befürchten steht. Karl Egon Rosenhagen aber sieht nun nacheinander alles, worauf er gebaut hat, zusammenbrechen. Je schwüler die Luft wird, um so gewisser weiß Fräulein Hermine, daß sie in dieser Luft nicht leben, nicht atmen kann. Sie versucht Karl Egon noch einmal mit sich in die Welt zu reißen, und als er erklärt, durch seinen Schwur gebunden zu sein, trennt sie sich herb und schroff von ihm. Martha Reimann macht ein reumütiges Geständnis, daß sie den neuen, härteren Widerstand des Thomas Voß erweckt hat, Voß aber trotzt auch angesichts der vorgelegten Dokumente, droht dem jungen Gutsherrn und schießt diesen, dem nichts geblieben ist, als sein Entschluß, auf eigenem Grund und Boden zu stehen und zu fallen, auf der Terrasse seines Gartens meuchlerisch nieder. Die beiden Frauen, die stumm und laut um ihn gestritten haben, knieen in Verzweiflung an seiner Leiche, und die neunzigjährige Großmutter Karl Egons, die sich in unverwüstlicher Lebensluft gerühmt hat, hundert Jahre alt werden zu wollen, hat wenigstens den letzten Rosenhagen überlebt.

Dies ist ungefähr die Haupthandlung des Stückes, durch die sich eine Menge von Einzelheiten, von bloßen Milieuschilderungen hindurchziehen. Es ziemt sich nicht für den Kritiker, angesichts eines vorgeführten Stücks Leben zu fragen, was die Moral von der Geschichte sei, aber es ziemt sich für den Dichter, der ein wunderlich verworrenes Stück Leben vor uns hinstellt, uns den Sinn zu verdeutlichen,

in dem er es erfaßt hat. Sollen wir Karl Egon Rosenhagen preisen oder schelten, daß er mit dem Erbe seiner Väter auch deren feindselige Härten und die Selbstsucht, die nur ihr Recht und das keines andern kennt, übernommen hat? Sollen wir glauben, daß der junge Mann glücklicher werden würde, wenn er seinen unseligen Schwur nicht geleistet hätte und Fräulein Hermine Diesterkamp nach Italien oder sonstwohin folgen könnte? Müssen wir schließen, daß eigener Grund und Boden ein Fluch ist, oder langt's aus, wenn wir mit den Lobrednern der vielberühmten goldnen Mittelstraße sagen: er hätte seine Pflegeschwester Martha heiraten und dem alten Voß auf den Todesfall den Hof abkaufen sollen? Es wogt alles so willkürlich, so unklar, stellenweise so charakterlos in diesem buntbewegten Schauspiel durcheinander, daß jeder Zweifel, jedes Fragezeichen berechtigt wird. Auffällig ist die komödische Kleinheit gewisser Motive. Wenn im Ludwigschen „Erbförster" dem Förstersohn und Forstgehilfen Andres die Flinte abgepfändet wird und dies den Förster Ulrich auf seinem Unheilswege weitertreibt, so hat dies Bedeutung; aber daß der Voßbauer dem Gymnasiasten Fritz Diesterkamp auf seiner Wiese die Mütze abpfändet, ist als Motiv für die Wut Karl Egons zu klein und kann nur Gelächter wecken. Solcher anfechtbaren Einzelheiten gibt es nur zu viele in dem Stücke; doch sie würden sich in der meist sehr warmen und lebhaften Schilderung des Tageslebens auf dem Gute, durch die sich die schwüle Spannung hindurchdrängt, bis sie am Ende alles beherrscht, allenfalls verlieren, wenn es nur möglich wäre, einen tieferen Anteil an auch nur einer der Gestalten zu nehmen, wenn der Dichter nicht mit unglaublicher Gleichgültigkeit gegen die im Drama unentbehrliche Notwendigkeit verführe. Selbst auf dem Höhepunkt des Stückes, dem mächtigen Zusammenprall des jungen Rosenhagen mit dem alten Voß, am Schluß des zweiten Aktes, ist es unmöglich, zu erraten, wie das Schauspiel enden soll; es sind vier,

fünf verschiedene Möglichkeiten angelegt, gegen deren jede sich ungefähr so viel einwenden und erinnern läßt, als gegen den tatsächlich beliebten Ausgang. Wer vom Drama nichts anderes verlangt, als vom Roman, nämlich Spannung und Überraschung und wiederum Spannung, der kommt im „Haus Rosenhagen" auf seine Kosten. Wer mehr will und dem Dichter von „Mutter Erde" mehr ansinnt, muß bedauern, daß so reiches Können, so lebenswahre Detailschilderung und ein so glücklicher Instinkt für das Ineinanderspiel der Überlieferung und des Willens im Menschenleben hier nicht viel mehr gezeitigt hat, als einen bunten theatralischen Roman von nicht einmal besonderer Vornehmheit.

* * *

Goethe: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand.

Königl. Schauspielhaus. 7. März. Neueinstudiert.

Seit einer Reihe von Jahren war bei jeder Aufführung des Goetheschen „Götz von Berlichingen" das schreiende Mißverhältnis zwischen der Lebensfülle und frischen Ursprünglichkeit der echten Dichtung und zwischen einer Bühnenbearbeitung mehr und mehr hervorgetreten, die, zwar vom Meister selbst herrührend, den innersten und feinsten Reiz der Schöpfung gleichgültig und fast frevelhaft preisgab, den „Götz" um nichts dramatischer und nur in ein paar Szenen etwas theatralischer gestaltete. Trotz ihrer allgemein erkannten Unzulänglichkeit hatte sich jene Bühnenbearbeitung nahezu ein Jahrhundert auf den Brettern behauptet, denn die Bühne hat ein wundersames Klima, in dem lebensfreudige und schöne Wesen ein rasches Ende finden, aber zehnfach amputierte Krüppelgestalten und blutleere Gerippe ungeahnte Zählebigkeit entwickeln. Der Grund, daß das prächtige Jugendwerk

unseres großen Dichters wieder und wieder in so fragwürdiger Fassung verkörpert wurde, lag übrigens tiefer, als in der bequemen Herkömmlichkeit. So oft das Auge der Theaterleiter auf den herrlichen „Götz“ von 1773 fiel, kehrte auch das Bedenken zurück, dem Gotter in seiner poetischen Epistel an Goethe, aus dem Sommer 1773, klaren Ausdruck gibt:

Ob aber nun gleich gesonnen wär',
Den Götz zu spielen zu deiner Ehr',
Auch einen Bub, der rüstig ist
Von Schweizerblut, für Götzen wüßt,
So tut mir's doch im Kopf rumgehn,
Wie ich die Täler und die Höhn,
Die Wälder, Wiesen und Moräst',
Die Warten und die Schlösser fest
Und Bambergs Bischofs Zimmer fein,
Und des Turmwärters Gärtlein klein —
Soll nehmen her und so staffieren,
Das Hokuspokus all' changieren!

Die epische Anlage des „Götz“, der lebendige um das Theater ganz unbekümmerte Wechsel der Schauplätze, der ein halb hundert Verwandlungen vorschreibt, die Kürze der einzelnen Szenen und die Überzahl der Gestalten, die die erste Veröffentlichung der Dichtung (1773) aufwies, bildeten nicht einmal die einzigen Hindernisse einer neuen Bühnenbearbeitung, die dem Dichter gerechter wurde, als er 1804 sich selber geworden war. Kannte man doch neben der ersten Druckausgabe des „Götz“ von 1773 die älteste Niederschrift des Werkes von 1771, die, als „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand“ erhalten, nicht nur wilder, skizzenhafter und sprunghafter, sondern in einzelnen Szenen kühner, heißer, leidenschaftlicher, in der Kraft der bildlichen Sprache da und dort fortreißender und eindringlicher erschien; wiesen doch die verschiedenen Theaterbearbeitungen einige Szenen auf, deren starke, dem Geiste und Leben des echten Gedichts nicht wider-

sprechende Wirkungen man ungern missen wollte. Ob es möglich, ob es überall rätlich wäre, aus diesen verschiedenen Fassungen einen „Götz“ zusammenzuschweißen, der die denkbar stärkste theatralische Steigerung mit der phantasievollen Frische und dem treuherzigen Grundtone der klassischen Dichtung verbände, konnte wohl in Frage kommen. Immer aber würde ein solcher Versuch das feinste Gefühl für die Stilunterschiede in den verschiedenen Bearbeitungen, die sicherste Abwägung des Für und Wider voraussetzen und im glücklichsten Falle nicht ohne einige Gewaltsamkeiten abgehen.

Sicherer erschien es jedenfalls, im engsten Anschlusse an die Fassung, die Goethe seiner Schöpfung bei der ersten Veröffentlichung gegeben hatte, die die bekannteste und gültigste geworden ist, eine theatralische Redaktion zu erstreben, die in Aufbau, Charakteristik und Sprache die Stileinheit wahrt und, so gut es gehen will, durch Versetzung und Zusammenschiebung einzelner Szenen die Verwandlungen auf ein bescheideneres Maß zurückführt. Unter diesem Gesichtspunkte sind neuerlich ein paar szenische Neueinrichtungen des Gedichts von 1773 vorgenommen worden, und auch die vom Oberregisseur Lewinger herrührende pietätvolle Bearbeitung geht von diesem Gesichtspunkte aus. Wie man sich hierbei zum Einzelnen stellen möge, kommt in zweiter Reihe in Frage; in erster muß man hervorheben, daß das Ganze: die möglichste Herstellung der älteren Gestalt des Gedichts, der Wiedergewinn des reinen jugendlichen Geistes dieses Schauspiels, nach den lähmenden und zum Teil verletzenden Bretterbehelfen, die wir so lange angeschaut hatten, befreiend und schwungvoll wirkte. Der Lebensstrom, der durch den „Götz von Berlichingen“ hindurchrauscht, ist von etlichen Hemmnissen befreit, seinem ursprünglichen und eigentlichen Ziel wieder zugelenkt worden, die Gestalten treten freier, deutlicher, runder, im geistigen Sinne ungeschminkt, vor unser Auge, die leuchtende Farbenfrische der Dichtung kommt aufs neue zu ihrem Recht.

Die Zusammendrängungen zeitlich auseinanderliegender Szenen in eine große Szene können nicht überall gleich gut wirken; ein paarmal kommt beim allzuraschen Verlauf der Dinge die Illusion ins Gedränge. Andermal wieder tritt der Mangel an innerem Zusammenhang trotz der Zusammendrängung hervor. Dramaturgische Weisheit wird hier mancherlei Vorschläge zum Besten zu geben haben. Im allgemeinen läßt sich doch nur sagen, daß, wenn die Ineinanderarbeitung der ersten und zweiten Dichtung und einiger bedeutenden dramatisch wirksamen Szenen der späteren theatralischen Fassungen nicht möglich erscheint, der Einklang mit der Originalgestalt von 1773 das denkbar Beste ist, und man mag sich wohl hüten, die unerquicklichen und stillosen kleinen Theaterspäße, mit denen der Vorsitzende der „Fürstlich Sächsischen zum Hoftheater gnädigst verordneten Kommission“ seinen „Götz“ den Ilmathenern von 1804 mundrecht zu machen suchte, etwa in die neue Bearbeitung wieder einzuschieben. Die Frage ist zunächst vielmehr, was sich noch entbehren als was sich noch gewinnen läßt.

* * *

Gerhart Hauptmann: Michael Kramer.

Königl. Schauspielhaus. 21. März. Zum ersten Male.

Das widerspruchsvolle Doppelgefühl, das Gerhart Hauptmann seit einer Reihe von Jahren und mit einer ganzen Gruppe von Werken in Tausenden erregt, die den ehrlichsten Anteil an seiner Entwickelung nehmen wollten und möchten, ist von dem gestern aufgeführten Drama „Michael Kramer“, einem Künstlerdrama besonderer Art, wieder aufs stärkste erweckt worden. Ein so wahres, eigenartig und treu erfaßtes Stück Leben, eine so entschlossene Gestaltenzeichnung und daneben eine so wunderbar will-

kürliche, fast fragmentarische Komposition, eine so tiefe Resignation, die in ihrer Erkenntnis, „daß der Tod mild wie die Liebe, ja die mildeste Form des Lebens, der ewigen Liebe Meisterstück sei“, die ganze Stimmungsgewalt der dunkelsten und erschütterndsten inneren Erlebnisse zusammenfassen kann, und daneben eine bis zum Angstvollen enge Gebundenheit an die äußerliche Beobachtung, an die Häßlichkeit des Zufalls, das Elend des grauen Alltags — das ist's, was in verwirrendem und folterndem Wechsel dies Drama durchdringt. Der uralte und ewig wiederkehrende Konflikt zwischen Vater und Sohn, der Kampf zwischen der Härte starken, selbstbewußten Pflichtgefühls und dem Trotze des dumpfen Instinktes, der gleichwohl für sich selbst im Rechte sein kann, der weltweite Abstand zwischen dem Schein und dem innersten Sein der Dinge spielen in den schlimmen Vorgang hinein, in dem Michael Kramer, „Lehrer an der Kunstschule einer Provinzialstadt“, seinen Sohn Arnold, der „das Leben nicht ertragen kann“ und sich „dem Leben nicht gewachsen fühlt“, vom drohenden Untergang nicht zu erretten vermag, ja ihn „vielleicht“ in den Tod hineintreibt. Denn dies problematische „Vielleicht“ klingt durch die traurige Begebenheit hindurch. Der Vater, der an der Bahre des Sohnes sich anklagt, das ganze Leben lang der Schulmeister seines Jungen gewesen zu sein, ihn maltraitiert zu haben, und nun „zusammengeschrumpft“ und „erbärmlich“ vor der Totenmaske Arnolds steht und sich nur als Hülse von dem Kern fühlt, der ihm aus dem Gesicht des Geschiedenen herausleuchtet, hat auch nur „vielleicht“ recht! Während uns die Reflexion des Dichters im letzten Akte bis an die Grenze hintreibt, wo das Stammeln und die alles gleichmachende, müde Fassung der Maeterlinckschen Traumdichtung anhebt, bindet uns Hauptmanns Lust an der Ausmalung des Kleinen, Armseligen und schlechthin Widrigen in den ersten Akten an ein Bild des jungen Kramer, das nachher als ein falsches gelten soll.

Ein Teil unserer Dichter, und leider auch Hauptmann, glaubt, daß uns die menschliche Unvollkommenheit, die Unzulänglichkeit unseres Gefühls und Urteils nicht besser klar gemacht werden kann, als wenn ein trauriger Gesell wie Arnold Kramer, den wir für verbummelt, verbissen, innerlich verödet halten mußten, von der Majestät des Todes so geadelt wird, daß er „dem Größten der Großen nichts nachgibt". Daß hier eine contradictio in adjecto, ein tiefer Widerspruch in der Voraussetzung oder in der Folgerung mitspielt, sollte dem einfachsten Zuschauer klar sein. Entweder müssen wir einmal in dem armen, zertretenen und vergrollten Arnold die bessere Natur und die höhere Fähigkeit erkennen, ein Zug seines Wesens muß uns fesseln, ergreifen und mit der Ahnung erfüllen, daß hier etwas Großes und Wertvolles in Gefahr sei, „von den Stöcken und Klötzen in Mannesgestalt zu Tode gehetzt zu werden", oder Michael Kramer wütet im sinnlosen Schmerz, wenn er die Menschen grausame Bestien schilt und sich beschuldigt, dieser Pflanze ihre Sonne verstellt zu haben.

Der Held dieses Trauerspiels — und ein Drama, das einen ganzen Akt lang an der Leiche des Gegenspielers verläuft und in dem der Tote den Lebenden überwindet, wird man doch wohl ein Trauerspiel nennen dürfen — ist freilich nicht der arme Junge, den das Mißgefühl häßlich und verwachsen zu sein, die ideale und strenge Weltanschauung seines Vaters, die Fremdheit unter den Seinigen, die hoffnungslose Leidenschaft zu der koketten und albernen Wirtstochter Liese Bänsch, der freche Hohn nüchterner und betrunkener Philister in die Wellen der Oder treiben, sondern Michael Kramer. Michael Kramer, der es ernst mit Leben und Kunst genommen, der durch Pflichten und noch einmal Pflichten die Weihe seines Daseins gewonnen hat, von dem die eigene Tochter sagt: „Gewiß, er ist hart, aber wer da nicht durchdringt, das Gütige, Menschliche da nicht durchfühlt, an dem ist irgend etwas defekt", und der damit endet,

still für sich Lieblingswünsche zu Grab zu bringen („ein langer Zug. Kleine und Große, dick und dünn. Jetzt liegt alles da, wie hingemäht!“), den fernerhin nichts freuen und nichts schrecken kann, er ist's, der unser tiefstes Mitleid auf sich sammelt. Ihm, der umsonst um des Sohnes Vertrauen gebuhlt hat, ist alles ungewiß geworden und uns nur das eine gewiß, daß das Christusbild, dem Michael Kramer die letzten Jahre seines Lebens gewidmet hat, nie fertig werden wird. So wuchtet auf „uns Kleinen, im Ungeheuren verlassen“ das Menschenschicksal, daß wir das Beste, was einer errungen, geübt und mit seinem Herzblut genährt hat, zuletzt als Irrtum, als Schuld erkennen sollen. Im Aufschrei: „Was geht mich die Welt an, möcht' ich bloß wissen! Er hat sich ja auch darüber weggesetzt!“ richtet und verurteilt Michael Kramer seine alte Überzeugung, mit der er dem Sohne zugerufen hat: „Raffe Dich, reiße Dich über Dich selbst. Du brauchst nur zu wollen, dann ist es geschehen!“ Nichtsdestoweniger wird diese Überzeugung nicht aus Welt und Leben verschwinden, und der tausendmal totgesagte kategorische Imperativ „Du sollst!“ trotz tausend Michael Kramern seine Macht bewähren. Es ist höchst bezeichnend für die Eigenart des Hauptmannschen Werkes, daß die Lebensanschauung, die ethische Wirkung uns zunächst fast ausschließlich beschäftigt, die Frage nach dem dramatischen Gehalt, dem dramatischen Bau und dramatischen Eindruck zuletzt kommt. „Michael Kramer“ ist genau geprüft kein Drama, oder vielmehr ein versteckt bleibendes, nicht ausgestaltetes Drama, das sich in vier einander folgenden großen Milieuschilderungen und Stimmungsbildern birgt. Zum dramatischen Zusammenstoß der unversöhnlichen Lebensgegensätze gelangt der Dichter eigentlich nur in der großen Szene zwischen Vater und Sohn, die den Schluß des zweiten Aktes bildet; im übrigen sind natürlich die mitspielenden Äußerlichkeiten und ihre Rückwirkung auf die von ihnen bedrückten und

bestimmten Menschengestalten in lebendigster Deutlichkeit gemalt. Wie in einem Bilde, in dem Rauch und Gewölk ineinander verfließen und man auf den ersten Blick nicht unterscheiden kann, was von unten aufsteigt, was von oben drüberhin zieht, so spielen in dem Verlauf der Begebenheit, die sich zu keiner vollen Handlung verdichten und schließen will, nur halb erkennbare Dinge mit: die Erlebnisse des Malers Lachmann, des bewundernden Schülers von Michael Kramer, seine Freundschaft mit Michaline Kramer, der Schwester Arnolds, die schwere Stellung, die Michael Kramer an der Kunstschule hat und die auf ein Zerwürfnis mit seinem Direktor und seine Entlassung hindeutet, die unklare Vorgeschichte des Verhältnisses zwischen Liese Bänsch und Arnold Kramer. Die alle helfen die schwüle Atmosphäre des Stückes, um die es dem Dichter ja zu tun ist, verstärken. Doch bleibt über die Hauptsachen kaum ein Zweifel, und höchstens möchte man fragen, warum Arnold Kramer, der in München war, der sich dort, wie er wenigstens sagt, wohl gefühlt hat und geehrt worden ist, in die Provinzialstadt heimgekehrt ist, wo er sich überall verfolgt glaubt und nichts als Feinde ringsum sieht.

* * *

Björnsterne Björnson: Über unsere Kraft.

Erster Teil.

Königl. Schauspielhaus. 14. April. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Der norwegische Dichter hat früher als andere Poeten den geheimnisvollen Zug, der um die Jahrhundertwende die Menschheit ergriffen hat, verstanden, den Zug und Hauch tiefer religiöser Sehnsucht, den sehnend zum Göttlichen emporgewandten Blick, er hat gefühlt, wie der Glaubens-

keim auch im Ungläubigen nicht ertötet ist. Er hat auf der anderen Seite den ungeheuren Abgrund geschaut, der die Hunderttausende und Millionen, die sich selbst für gute Christen halten von dem ersten ernstlichen Schritt zur Erreichung ihres Ideals trennt; er faßt das dunkle Problem, das für ihn hieraus erwächst, in die Worte des Pfarrers Bratt zusammen: „Die Religion ist nicht mehr das einzige Ideal der Menschen. Soll sie ihr höchstes sein, so zeigt es! Sie können für das, was sie lieben, für das Vaterland, für die Familie, für eine Überzeugung — leben und sterben. Und da dies das Höchste ist, was innerhalb der natürlichen Grenzen geleistet werden kann, und du ihnen aber noch etwas Höheres zeigen willst, wohlan denn, hinaus über diese Grenzen!“

In diesem Sinne ist der Held des ersten Teils der Björnsonschen Dichtung über die Grenzen der menschlichen Natur hinausgewachsen. Pfarrer Sang hat den Glauben, der Berge zu versetzen meint, errungen, er ist in seinem norwegischen Tal, dicht am Meeresstrand und unter den hohen Gebirgen, die auf das Menschentreiben herabdrohen, von der ganzen Kraft der Barmherzigkeit, der werktätigen Liebe erfüllt, die nach nichts fragt, als nach dem Bedürfnis des Andern, und im Großen und Kleinen über alle Verhältnisse hinausgeht. Er hat ein großes Vermögen fast fortgegeben, er geht meilenweit und über die unwirtbarsten Berge und Heiden zu armen Kranken, er wagt sich in einem kleinen Nachen aufs sturmbewegte Meer, wenn die Leute auf ihn warten. Er hält sich nur an das Gute im Menschen, und wenn er mit den Menschen redet und sie mit seinen Kinderaugen ansieht, dann sind sie alle gut, alle ohne Ausnahme. Er hat aber sein geliebtes Weib, seine Klara, zu Grunde gerichtet und hätte auch seine Kinder Elias und Rahel wie sich selbst geopfert, wenn ihm hier nicht die sorgende Liebe Klaras zum Hemmnis geworden wäre. Sie hat sich ihm „quer über den Weg gelegt“, wenn er

seinen Kindern nahm, wovon sie leben sollten, und es bösen, schlechten Menschen gab, wenn er im Nebel übers Gebirge gehen oder im Sturm auf die See hinaus wollte. Aber sie hat darüber ihre Kraft verbraucht, liegt nun auf dem Siechbett, und obschon sie weiß, daß sie am Ende ist, preist sie dennoch ihr Geschick, die Lebensreise gemeinsam mit „dem besten Manne der Welt", dem „reinsten Willen der Menschheit" gemacht zu haben. Mit der Gewalt dieses reinen Willens zieht Sang Weib und Kinder unwiderstehlich nach sich. Doch die Dulderin auf dem Krankenbett und die erwachsenen Kinder teilen den Glauben Sangs nicht; die Kinder meinen erkannt zu haben, daß es nur einen wahren Christen, ihren Vater, gibt, daß dessen höchste Ideale so wenig zu den menschlichen Verhältnissen und Fähigkeiten passen, daß Rahel und Elias den Zweifeln nicht mehr entrinnen können, die die Mutter längst bewegen. Einen Augenblick ist Sang schwer getroffen, dann erhebt sich sein Glaube zu höherer Glut. Er, er allein will durch die Kraft seines Gebets die geliebte Frau retten, um Schlaf und um die Fähigkeit, sich wieder vom Krankenbett zu erheben, für sie flehen. Für die Fischer und Bauern seiner nordischen Gemeinde, ja weithin steht Sang längst im Rufe eines Wundertäters; es geht ein Glanz von ihm aus, der auf Tausende von Gläubigen und über das ganze Land scheint. Und jetzt vermißt er sich selbst des Wunders, er schließt sich allein in seine Kirche ein, um für die schwerkranke Mutter seiner Kinder zu beten. Da geschieht das Ungeheure, Nieerhörte. Kaum ist das Läuten der von ihm selbst gezogenen Glocke erklungen, zum Zeichen, daß sein Gebet begonnen hat, da entschlummert Frau Klara, entschlummert so tief, daß auch die Donner eines wilden Bergsturzes sie nicht erwecken. Und dieser Bergsturz biegt hart an der Kirche, in der Sang weilt, nach links ab. Die Kirche steht und der Pfarrer betet weiter, als wenn nichts geschehen wäre. Nach allen Seiten hin verbreitet sich die Kunde, Tausende

von Menschen strömen hinzu, der Bischof und die Geistlichen einer großen Missionsversammlung lassen sich von ihrem Weg ablenken, um Stellung zu dem Wunder zu nehmen, das sich hier zu ereignen scheint. In ernster Beratung machen sie die grundverschiedenen Gefühle geltend, die sie bewegen. Pastor Bratt aber, der in tiefste Seelennot geraten ist, weil er sieben Jahre das Wunder verheißen hat, an dem er selbst zweifelte, beschwört die Amtsbrüder, das Wunder, von dem geschrieben steht „und alle, die es sahen, glaubeten“, mit ihm inbrünstig zu ersehnen, die Vorsehung darum zu bitten. Weil das ganze Geschlecht des Wunders bedarf, dringender mit jeder Generation! Und nun tritt mitten in den Kreis der Erregten, Erschütterten Frau Klara; aus seiner Kirche naht im leuchtenden Schein der Abendsonne Pfarrer Sang, die Gatten begegnen sich, Klara blickt den geliebten Mann mit einem letzten Liebeswort an und sinkt tot zusammen. Sang aber, wie vom Blitz getroffen ruft: „Aber das war ja nicht die Absicht! Oder — oder?“ und stürzt entseelt neben der Geschiedenen nieder. Was die zweifelnde Tochter im voraus geahnt hat, daß das Kommende etwas Entsetzliches in sich berge, „einerlei, was es ist, es richtet uns zu Grunde, es bringt uns um!“, ist eingetreten. Erschüttert steht die trauernde Versammlung an den Leichen des Paares, und die dumpfe Gewißheit, daß der Berge versetzende Glaube und das Wunder, das Sang gefordert hat, „über unsere Kraft“ sind, legt sich dumpf auf aller Seelen.

Lassen wir beiseite, was Björnson im zweiten Teile seines Dramas verkörpert und verficht, so werden sich auch gegen den ersten Teil Stimmen genug erheben. Es kann nicht an solchen fehlen, die dem Dichter einhalten, was mit der Gewißheit, daß kein Flug unserer Kraft das Lichtmeer der Sonne erreichen, kein irdisches Auge in ihren Glutkern eindringen, ja auch nur die Blendung ihrer vollen Strahlen ertragen kann, gegen die Sonne und gegen das Bedürfnis

der Menschheit nach ihrem Licht und ihrer Wärme denn erwiesen werde? Doch ist es nicht meines Amtes, mit Björnson über die Konsequenzen zu rechten, die er aus der Erfindung und dem Verlaufe des ersten Teiles seiner Dichtung zieht. Wir haben hier nur nach dem Ernst seiner Absicht, nach der poetischen, der dramatischen Durchführung und Wirkung des Stückes Leben zu fragen, in dem er seine innersten Gedanken über die Möglichkeit des bergeversetzenden Glaubens und des Wunders versinnbildlicht hat. Nun wird niemand ohne die erschütterndste Bewegung, ohne leidenschaftliche Ergriffenheit, ohne warme, ernste, tiefe Teilnahme und tragisches Mitgefühl diese so schlichte und von ureigenem Leben erfüllte Handlung zu sehen vermögen. Die dramatische Spannung wird in ihr mit den einfachsten Mitteln herbeigeführt und wächst, sobald sich der Hörer und Zuschauer in die Grundstimmung der Dichtung hineinziehen läßt, von Augenblick zu Augenblick. Stellt der Dichter dabei die Forderung, im engsten Rahmen dieses nordischen Familienbildes die größten Weltfragen und Weltbewegungen gespiegelt zu sehen, so ist das, wenn er vermag, diese Bewegungen in ganz lebenswahren Gestalten zu verkörpern und aus einem einzigen Menschenschicksale die gewaltigen Fragen erwachsen zu lassen, sein gutes Recht. Die Gewißheit, daß die Dichtung im wesentlichen in der Mitte der Welt verweilen und die ersten und letzten Dinge gleichsam nur mit erschauerndem Flügel berühren soll, hebt für den einzelnen Dichter die Freiheit zu diesem Fluge nicht auf. Daß Björnsons wuchtiger Ernst die Willigen mit sich davonreißt, ist gewiß, aber zweifeln läßt sich, daß er auch die Widerwilligen mit emporzutragen vermag. „Über unsere Kraft" ist ein lebensvolles Schauspiel. Doch pulst etwas in diesem Stücke, das über alle Poesie hinausdrängt, das Gefühle und Betrachtungen in uns auslöst, die mit den eigentlichen Wirkungen des Theaters nichts zu tun haben. Ich möchte selbst sagen, daß die starken dramatischen Ein-

drücke am Schlusse des ersten und zweiten Aktes in einem gewissen Widerspruche mit der Grundstimmung stehen, die durch die seelische Vertiefung und den Gedankenernst des Schauspiels geweckt wird.

* * *

Björnsterne Björnson: Über unsere Kraft.

Zweiter Teil.

Königl. Schauspielhaus. 20. Oktober. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Ohne Frage unterscheidet sich der zweite Teil der Dichtung sehr wesentlich vom ersten. Trotz der aus diesem übernommenen Gestalten ist er eine völlig neue Dichtung, setzt die Hebel der Wirkung an ganz anderen Stellen ein, ruft völlig verschiedene ästhetische wie ethische Bedenken gegen sich wach.

Darüber, daß er an einheitlicher, überzeugender Kraft, an innerer Geschlossenheit und Folgerichtigkeit dem ersten nicht gleichkommt, trotz der stärkeren theatralischen Spannung und der erschütternden Katastrophe im dritten Akt, die im Sinne des Theatereffekts der Höhepunkt der ganzen Dichtung ist, kann man wohl kaum im Zweifel sein. Im Stoff des zweiten Teils selbst wirkt ein Element, das der rein dichterischen Ausgestaltung widerstrebt, das wie das glühende, noch im Fluß befindliche Erz wohl Blasen treibt, aber keine Form annimmt. Bringt der erste Teil des Werkes zur lebendigen Anschauung, daß der Berge versetzende Glaube und das Wunder, das die Gesetze der Natur aufhebt, über die menschliche Kraft des Einzelnen hinausgeht, so sucht der zweite Teil mit seiner Spiegelung eines Vorgangs aus den wilden und erbarmungslosen Klassenkämpfen unserer Tage uns nahe zu legen, daß der Mensch, der über

unsere Kraft hinaus mit persönlichem Eingreifen, ja mit dem Opfer des eigenen Lebens die Gewissen wecken, die Konflikte der sozialen Frage gewaltsam zur Lösung treiben will, wohl eine ungeheure Schuld auf sich nehmen, ein Verbrechen vollbringen, aber nichts bessern, nichts fördern, nichts heilen kann.

Die Handlung des Dramas setzt inmitten eines großen Streiks in einer norwegischen Bergwerks- und Fabrikstadt ein und führt die Bilder der Not, der wilden Erbitterung und dumpfen Verzweiflung, die sich der Arbeiterbevölkerung bemächtigt hat, in fast verwirrender Mannigfaltigkeit vor Augen. Als Führer der Bewegung erscheint der Pfarrer Bratt, der im ersten Teile nach Pfarrer Sangs Wunder gelechzt, der auch jetzt das Unmögliche möglich machen, die verhetzten Massen in der Hölle, die in dunkler, ungesunder Schlucht auf dem Grunde eines alten Flußbettes angesiedelt sind, zur Gerechtigkeit gegen die Fabrikherren und die andern, die in schimmernder Stadt hoch oben wohnen und die alte Burg zum stattlichen Schloß erweitert haben, zu lenken, sie zur Selbsterkenntnis, zur Zucht und zur reinsten Opferwilligkeit zu erheben sucht. Bratt fühlt, daß innegehalten werden muß, daß eine tödliche Gefahr in dem weiter und immer weiter liegt, wozu ihn sein Blut treibt. Er erkennt es mit tiefem Erschrecken an seinem Zögling und Liebling Elias Sang, daß die Wirkung all seiner Lehren und Verkündigungen ein zweischneidig Schwert ist. Der junge Elias ist ihm entwachsen, zum schwärmerischen Fanatiker geworden, der mit Drangabe des eigenen Lebens ein gewaltiges Zeichen geben, der ihn beseelenden Idee zum Durchbruch und Siege verhelfen will. Ein dunkler, fremder Einfluß, gegen den Bratt umsonst anringt, hat ihn weiter, immer weiter geführt. Den Streik hat er geschürt, indem er sein Vermögen bis auf den letzten Rest hineinwarf, Arbeiter wie Arbeiterführer in den Glauben hineintäuschend, daß reiche Beiträge aus allen Himmelsrichtungen kämen,

während es immer nur der eine ist, der immer neue Opfer brachte. Bratt fühlt, daß Elias Sang über etwas Ungeheurem brütet, aber vermag nichts mehr auf ihn. In der Tat hat Elias den Entschluß gefaßt, an der Versammlung der Fabrikherren und Fabrikdirektoren, die auf der Höhe des Schlosses stattfinden wird, ein Exempel zu statuieren, Dynamit in die alten Minen unter dem Berg zu schaffen, die Herren und sich mit ihnen in die Luft zu sprengen. Seine Schwester Rahel Sang, die, in Werken der Mildtätigkeit wirkend, den Bruder aus dem Auge verloren hat, vermag mit all ihrer Liebe seinen finsteren Entschluß weder zu ergründen, noch zu erschüttern. Der Konflikt zwischen den Herren, an deren Spitze der feste, selbstbewußte Holger steht, und den Arbeitern spitzt sich durch das schroffe, harte Auftreten Holgers und durch dessen Einfluß auf sämtliche Fabrikbesitzer des Landes hoffnungslos zu. Elias Sang und die hinter ihm Stehenden merken, daß die Arbeiter erliegen müssen, wenn nicht Zeichen und Wunder geschehen. Und so geht das Unheil seinen Gang: in großer, glänzender, reichbewegter Versammlung — dem Gegenbild zur Versammlung der Geistlichen im ersten Teil — über die Bedenken einiger unter ihnen hinweg, fassen die Fabrikherren nach Holgers Vorschlägen den Beschluß, sich zu einem großen Bunde zur völligen Niederhaltung der Arbeiter zusammenzutun und diese erbarmungslos zu zerschmettern. Sie träumen in Weinlaune und Siegesgewißheit schon davon, daß ihr Bund sich über das Land, durch weitere Länder, über die ganze zivilisierte Welt verbreiten wird. Da enthüllt ihnen Elias Sang, der sich in Dienertracht in die Versammlung eingeschlichen hat, mit kaltem Hohn, daß sie eingeschlossen, abgeschlossen von der Außenwelt sind, daß der stolze Bau, in dem sie tagen, unterminiert ist, in die Luft fliegen, sie alle erschlagen wird. Holger ist auch jetzt, im wildesten Getümmel der kläglichsten Todesangst, Manns genug, um die Rettung zu versuchen. Da Elias

Sang verrät, daß er es sei, der das Zeichen zur Katastrophe geben wird, so schießt der tapfere Fabrikbesitzer den anarchistischen Agitator nieder, leider umsonst; der Sterbende kann gerade noch zu erkennen geben, daß auch dieser Fall bedacht ist, daß andere für ihn eintreten werden. Da stürzt die Versammlung davon, blindlings, sinnlos, hoffnungslos einen Ausweg suchend. Nur Holger und zwei andere ermannen sich zum Gefühl, daß der Mensch nur einmal sterben kann, und die gewaltige Explosion begräbt Feige und Tapfere in einem Trümmerhaufen. Der vierte Akt ist dann nichts, als die Klage nach der Not, der Jammer nach Erdbeben und Stürmen, der unabweisbare Versuch, der den ungeheuersten Katastrophen folgt, sich aus dem Schutt der Zerstörung zu erheben. Holger ist gerettet, Pfarrer Bratt wahnsinnig geworden, und mitten in der Totenklage um den unseligen Elias, in dem elegischen Rückblick, der der schmerzbewegten Rahel das Schicksal des Bruders und die völlige Vergeblichkeit seines „Opfers" nachträglich erhellt, wird angedeutet, daß Rahel, die Pflegerin der Überlebenden, die Erzieherin der Kinder Credo und Spera — die zwar Holgers Schwesterkinder heißen, aber durchaus wie allegorische Figuren wirken — mit ihrer Milde fortan die Bestimmende und Führende an der Stätte des Unheils und neuen Lebens, das vorderhand freilich nur wie ein recht kümmerlicher Wiederanfang aussieht, sein wird.

In dieser Handlung, die, mit naturalistischen Darstellungs- und Kunstmitteln durchgeführt, gleichwohl einer symbolistischen Deutung zustrebt, bleiben beinahe so viele Fragezeichen, so viele Dunkelheiten, so viele Wenn und Aber übrig, als sie Szenen hat. In befremdlicher und zum Teil peinlicher Weise mischen sich Lebenserkenntnisse, Charakterzeichnungen mit unklaren Abstraktionen, Gefühl und Leidenschaft mit gequälter Reflexion, seelische Offenbarungen mit willkürlichen, ja innerlich unwahren Unwahrscheinlichkeiten, dichterisch bildliche Sprache mit dem Blech

des platten Leitartikels und der agitatorischen Flugschrift. Die Spannung auf den äußeren Verlauf der sorgfältig vorbereiteten Katastrophe überwiegt den Anteil, der sich an der inneren Entwicklung nehmen läßt, und da anderseits an der warmen Hingebung und der gestaltenden Kraft des Dichters nicht zu zweifeln ist, so liegt der Schluß nahe, daß der Stoff selbst seiner völligen Bewältigung und Klarstellung ein Hemmnis entgegenstellt! Björnson versucht sich frei über den dargestellten unversöhnlichen Gegensätzen zu erhalten, aber in diesen selbst ist so viel Irrationelles, Schwerwuchtendes, Unausgegorenes, daß eine gleichmäßig ergreifende, in Mitleidenschaft ziehende Wirkung nicht eintreten kann. Hier ist es vielleicht verhängnisvoll geworden, daß, die lichte Gestalt der Rahel Sang ausgenommen, die ganze zwischen den beiden um die Alleinherrschaft ringenden Mächten liegende Welt von der Handlung und aus der Perspektive des Dramas fern gehalten ward. Sei dem, wie ihm wolle, so wendet sich die Schöpfung des Dichters weder an müßige Neugier noch an nervöse Sensationssucht, sondern fordert ernste Betrachtung, Prüfung, wie ernsten Nachklang. Zu parodieren wäre das Werk leicht, zu übertreffen ist es schwer — doch unter den vielen problematischen Schöpfungen, denen sich unsere Zeit hingeben muß, nimmt auch der zweite Teil von „Über unsere Kraft“ einen hohen Rang ein.

* * *

Franz Grillparzer: Weh dem, der lügt.

Königl. Schauspielhaus. 13. Mai. Neu einstudiert.

„Weh dem, der lügt“, seinerzeit das härtst umstrittene aller dramatischen Werke des Dichters, bleibt, was auch Laube und andere dagegen einwenden mögen, seiner Idee nach ein so echtes Lustspiel, als eins vorhanden ist. Der

Grundgedanke, daß die Wahrheit stärker sei als der Trug, daß aber dem Menschen unbewußt auch die Wahrheit zur Lüge und die laut bekannte Absicht zur Täuschung werden und dienen könne, wird im feinen dialektischen Spiele geistvoll durchgeführt. Der unbekümmerte Übermut und die kecke Zuversicht des jugendlichen Leon, der sich vom Küchenjungen und Koch zum Helden erhebt, schließen eine Fülle echter Heiterkeit in sich ein; die Gegenüberstellung der selbstherrlichen und hochmütigen Trägheit des Bischofsneffen, des jungen Atalus, und der beweglichen Entschlossenheit Leons birgt einen guten Teil echter Komik. Indem Leon sich nach dem Vorbilde des frommen Bischofs Gregor läutert und Schritt für Schritt strenger gegen sich, entsagender und pflichtbewußter wird, scheint er zu verlieren, was ihm das Glück in den Schoß warf, die Liebe Edritas, und gewinnt sie gleichwohl dadurch erst recht. In humoristischer Weise tritt in den drei mittleren Akten des Stücks die Ohnmacht bloßer, roher Gewalt gegenüber geistiger Kraft zu tage, und selbst die schließliche Wendung, das Geständnis Leons auf die Frage des Bischofs, „ob er hübsch gelogen, dem Feinde vorgespiegelt dies und das“ habe, das Geständnis: „wir haben uns gehütet, wie wir konnten!“ ist nicht ohne die feinste Ironie. Gleichwohl kommt all dieser Humor immer nur für einen Teil der Zuschauer zur vollen Entfaltung, und die belustigende Wirkung geht hauptsächlich von den Szenen aus, in denen der rauhe und doch genußsüchtige Kattwald und der plumpe Galomir dem listig witzigen Leon gegenüberstehen. Die Anlage und Führung des Stückes zeigt eine stärkere Mitwirkung epischer Elemente, als sie Grillparzer sich sonst gestattet, und die verschiedenen feinen Gegensätze der Erfindung kreuzen einander mehr, als für die Augenblickswirkung wünschenswert ist.

* * *

Otto Ludwig: Hanns Frei.

Königl. Schauspielhaus. 19. Mai. Uraufführung.

Als Otto Ludwig aus Eisfeld, nachmals der große Dichter des „Erbförsters", der „Makkabäer" und der tragischen Erzählung „Zwischen Himmel und Erde", im Frühling 1843 Dresden, wo er seine zweite Heimat finden sollte, zuerst betrat, brachte er, unter anderen Handschriften und Plänen, auch Plan und Skizze eines Lustspiels in Versen mit sich, das unter den Einwirkungen des persönlichen Verkehrs Ludwigs mit seiner entfernten Verwandten, der anmutvollen und bedeutenden Schauspielerin Karoline Bauer, seine letzte Gestalt gewann. Für jene Einwirkungen zeugt nicht nur ein erhaltenes kleines Gedicht, mit dem das Lustspiel „Hanns Frei" Karoline Bauer gewidmet werden sollte, sondern vor allem der Charakter der Felicitas, dessen lichte, neckische Anmut lebhaft an alles mahnt, was Otto Ludwig im ersten Jahre seines Aufenthalts in Dresden über die verwandte Künstlerin berichtet und aufgezeichnet hat. Die Schicksale des vollendeten Lustspiels aber sollten eines der wunderlichsten Blätter der Literatur- und Bühnengeschichte abgeben. Eine frische, farbige Spätblüte des romantischen Verslustspiels, nur lebensvoller, wirklicher, kräftiger als ihre meisten Vorgängerinnen, wurde „Hanns Frei" der Bühne just in dem Augenblicke dargeboten, wo der ausschließliche Kultus der Prosa begann. Voll echten Humors im Motiv, voll schalkhaften Reizes der Einzelausführung, war das Lustspiel etwas zu breit geraten, und da es natürlich niemand einfiel, dem jungen, unberühmten Dichter hilfreich entgegenzukommen, so sah er sich mit dem landüblichen Bescheid, daß sein Stück poetisches Verdienst habe, aber für die Aufführung völlig ungeeignet sei, kurz abgefertigt. Ruhig legte der Dichter seinen Versuch zu anderen Versuchen, und erst ein Vierteljahrhundert nach Ludwigs Tode trat die anmutige Dichtung in der Gesamt-

ausgabe seiner Werke von 1891 zu Tage. Der völlige Umschwung der Zeitstimmungen und Urteile kam der liebenswürdigen Jugendschöpfung des Dichters diesmal entgegen. Das geächtete Verslustspiel hatte inzwischen neues Heimatrecht auf der Bühne gewonnen. Jeder Blick auf Ludwigs „Hanns Frei“ ergab, um wie viel einfacher, gesünder, dabei innerlich reicher und poetisch echter diese Dichtung sei, als eine ganze Folge von historischen und freierfundenen Lustspielen in Versen deutschen, französischen und italienischen Ursprungs, die im letzten Jahrzehnt mit Erfolg aufgeführt wurden. So lag es nahe genug, das Jugendwerk des Dichters durch Verkürzung und entschlossene Zusammendrängung bühnenfähiger, wirksamer zu machen, und so erlebte, nach genau achtundfünfzig Jahren, Otto Ludwigs „Hanns Frei“ auf der Dresdner Hofbühne, für die er zur Zeit seiner Entstehung bestimmt gewesen war, seine erste Aufführung überhaupt.

Der entschiedene Erfolg des prächtigen Stückes, die warme Teilnahme, mit der man dem Verlaufe der Handlung und der raschen Spiegelung seelischer Wandlungen im klaren Spiegel des Verses folgte, die ungekünstelte Heiterkeit, die der Grundcharakter des Stückes und das Spiel und Gegenspiel seiner Gestalten weckte, bewiesen eine höchst erfreuliche Empfänglichkeit des Publikums, die sich hoffentlich auch den Wiederholungen des „Hanns Frei“ gegenüber bewähren wird. Natürlich kann es nicht an Stimmen fehlen, die die ungeschminkte Lebensfrische, die anmutige, aber gehaltene Bewegung des Ganzen, den leichten Hauch historischer Färbung, der uns mit anspruchsloser Sicherheit in das Nürnberg der Dürer und Hans Sachs zurückversetzt, den Parallelismus des übermütigen Spiels, das Hanns Frei gegen das Liebespaar Albrecht und Engeltraut durchführt, und des nicht minder übermütigen, das Felicitas gegen ihn selbst zu gewinnen hofft, „altfränkisch“ schelten werden. Nun ja, altfränkisch ist's in dem Sinne, wie alle

gesunde Unmittelbarkeit, alles fröhliche Behagen, alle tapfere Lebenslust altfränkisch geheißen werden dürfen, und wie ein gutes Kammermusikwerk voll Lebensfülle und melodiöser Anmut gegenüber einem rauschend instrumentierten, überhitzten und doch frostklappernden Totentanz als „antiquiert“ bezeichnet werden mag. Es ist eben nicht wahr, daß ein sich allezeit erneuerndes Stück Menschenleben, daß frische, wahrhaftige und ursprüngliche Gestalten, daß glücklich und künstlerisch durchgeführte Motive und die Wirkungen echten Humors und lebendiger, charakteristischer Dichtersprache jemals veralten könnten.

Der Wert des Lustspiels liegt vor allem in seiner feinen Durchführung, deren rasch wechselnde Einzelwendungen dem beabsichtigten Gesamteindruck nirgends Eintrag tun. Keine Erzählung, die der einfachen Grundlinie der Handlung folgt, kann die reizvolle Bewegung und das Spiel der poetischen Lichter wiedergeben. Hanns Frei, der Nürnberger, der es im Kriege wider den wilden Württemberger Uz zum stattlichen Hauptmann des schwäbischen Bundes gebracht hat, findet bei der Heimkehr die Kinder der verwandten und befreundeten Häuser Pirkheimer und Moskirch, die schon im Kinderspiel Bräutigam und Braut waren, in bitterer Abneigung sich gegenüber. Je trutziger die Alten darauf bestanden, aus den beiden ein Paar zu machen, um so stutziger sind Albrecht und Engeltraut geworden. Da vermißt sich Herr Frei, die Sache in Schick zu bringen, und rät zum Scheine einen wilden Zwist der Väter, ein Verbot an die Jungen, sich zu sehen, zu sprechen und aneinander zu denken, was ja sicher die Wirkung haben muß, die Entfremdeten einander anzunähern. Frei selbst denkt bei dieser Gelegenheit, seine Bundesgenossin, Bäschen Felicitas, deren zungenfertiger Übermut ihn entzückt, mit zu gewinnen. Die Werbung des wundersamen Kauzes, des Vergolders Desiderius Leblank, der schon drei Frauen begraben hat und noch vor der Verlobung mit Engeltraut der Zeit entgegen-

seufzt, wo er auch an die vierte als an seine „Selige" wird denken dürfen, diese Werbung, die Freis Plan kreuzt, weiß er gewandt und klug auf die reiche Witwe Frau Sybille abzulenken, auch das Gegenspiel der Felicitas, die ihm scheinbar die Engeltraut zuführt, um Albrecht Pirkheimer für sich zu gewinnen, beirrt ihn nur für einen Augenblick; mit sieghafter Überlegenheit zwingt er, das ihm gegebene Recht auf Engeltraut plötzlich behauptend, sowohl das glücklich vereinigte Liebespaar als auch die spröde Felicitas, um Gnade zu bitten, und der Vorhang fällt, nachdem die rechten Paare bei einander sind. Doch dieser Hauptzug der Erfindung gewährt eben kein Bild der liebenswürdigen Schalkhaftigkeit und des reichen Humors, der alle Szenen durchdringt, die Gestalten in mannigfaltiger und wechselnder Bewegung erhält und dem Ganzen eine heitere Spannung des Anteils sichert. Die Bühnenbearbeitung von C. Ludwig, die Verkürzung des in Ludwigs Fassung fünfaktigen Spiels auf drei Akte, die Beseitigung an sich sehr hübscher, aber allzu ausgedehnter Variationen, die knappere Fassung einiger Übergänge erwiesen sich als glücklich und wirksam, und in dieser Gestalt sollten sich in der Tat alle besseren Theater Ludwigs Werk aneignen.

* * *

Wilhelm Schmidt:
Mutter Landstraße, das Ende einer Jugend.

Königl. Schauspielhaus. 14. Juni. Uraufführung.

„Mutter Landstraße, das Ende einer Jugend" schließt ein uraltes, starkes, tausendfach wiederkehrendes, schlechthin unverwüstliches poetisches Motiv ein: die Parabel des Lukas-Evangeliums vom verlorenen Sohn. Daß diese die verschiedensten Gestalten annehmen und auf dem verschiedensten Hintergrunde wirksam verkörpert werden kann, ist an sich unbestreitbar. Und gegen den Versuch, sie in die unmittel-

bare Gegenwart zu versetzen, den verlorenen Sohn zu einem der Unglücklichen zu machen, die in haltloser Genußsucht Habe und Ehre, Jugendkraft und Zukunftshoffnung vergeudet haben und denen das Vaterhaus als die letzte Zuflucht erscheint, ist nicht das Geringste einzuwenden. Der Dichter des Schauspiels „Mutter Landstraße“ verstärkt in seiner Weise das Thema noch; Hans Witting, Sohn des Hofbesitzers Witting bei Mittenwald, ehemaliger Offizier, pocht, herabgekommen, nach zehn Jahren und nicht allein an die Pforte des väterlichen Hauses; er hat Weib und Kind, die mit ihm hungernd und wegmüd der letzten Zuflucht entgegengepilgert sind. Er hat daheim nicht nur einen, in allen seinen auf den Sohn gesetzten Erwartungen schlimmbetrogenen Vater, sondern auch eine junge Base zu versöhnen, der er vor zehn Jahren den Verlobungsring angesteckt hat. Aber der Anblick der Heimat, der Hauch der Landstraße, auf der er mit allerhand guten Gesellen, die nur auf ihr zu Hause sind, gezogen ist, haben die Zuversicht in ihm erweckt, daß das biblische Gleichnis sich erneuern, das gemästete Kalb für ihn und die Armen, die er an sein gescheitertes Leben gebunden hat, geschlachtet werden wird. Statt dessen setzt der tiefgekränkte Vater dem zuversichtlich Kommenden die schroffste Härte entgegen, verweigert ihm kalt die väterliche Hand, ja selbst Brot und Obdach für wenige Tage, demütigt ihn bis zum Tiefsten und Letzten, läßt sich auch durch die verzeihende Liebe seiner Nichte Sophie nicht beirren. Der Junge schwankt haltlos zwischen dem Trotze, der des Vaters Besitz und Glück für sein Recht hält und dem Alten die Pelikanpflicht zuspricht, die Kinder mit dem eigenen Herzblut zu nähren, und dem Bewußtsein seiner Unwürdigkeit hin und her; zum Gefühle der Reue: „Vater, ich habe gesündigt im Himmel und vor dir, ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße“ kommt er nicht. Und so steigert der Entschluß des Alten, Weib und Kind des verlorenen Sohnes aufzunehmen,

den Sohn aber so lange hinwegzuweisen, bis er durch ehrliche Arbeit wenigstens anständige Kleidung erworben haben wird, den Konflikt nur bis zum äußersten. Mit einem grell naturalistischen Effekt schließt die Handlung: Der Sohn, der sich noch als Dieb entpuppt hat, flieht vom Hofe des erbarmungslosen Vaters zur Mutter Landstraße; sein unglückliches Weib schläft im Stroh der Scheune einen todähnlichen Schlaf, das Kind aber ist in eben diesem Stroh gestorben. Nichtsdestoweniger halten die symbolistischen Neigungen des Dichters den naturalistischen die Wage, und wenn ich oben von einem Schwanken in Anschauung, Erfindung, Charakteristik und Ausdruck sprach, so meine ich damit nicht bloß, daß absichtlich die Vorgeschichte der Handlung im Dunkeln gelassen, der Gegensatz zwischen Vater und Sohn kaum halbwegs ins Klare gesetzt, der Trotz des Sohnes schlecht begründet wird, und daß das letzte Verhalten des Ausgestoßenen, der erst mit seines Weibes selbstvergessener Liebe prahlt und dies Weib dann doch hinter sich läßt, voller Widerspruch ist. Nein, ich meine das ganze Hereinspielen der Poesie des Vagabundentums in den dramatischen Konflikt, die Zweideutigkeit, mit der „Mutter Landstraße“ zu gleicher Zeit als Symbol des äußersten Elends, des härtesten Schicksals und als letztes Glück der Bedrängten, als Freistätte, auf der es weder Verantwortung noch Reue gibt, behandelt und dem „Erlöser Tod“ anderer symbolistischer Dichtungen zur Seite gestellt wird. Unverkennbar schlüpft der jugendliche Verfasser mit einer gewissen Naivität über die völlige Unvereinbarkeit zweier Grundgefühle seiner Handlung hinweg, sucht auch den Zuschauer drüber hinwegzutäuschen, der gleichwohl über das Unbehagen des inneren Widerspruchs nicht hinauskommen kann. Soll das Talent des Verfassers eine erfreuliche Entwickelung erfahren, so muß er vor allem die Gleichgültigkeit gegen logische Begründung und seelische Vertiefung eines dramatischen Gegensatzes, weiterhin seine Neigung zu

Gestalten überwinden, wie der märchenhafte Spielmann Maeterlinckschen Ursprungs, der Spielmann, der im Bewußtsein des Leids der Welt, des schlimmen Ausgangs, den Wanderstab für den Verlorenen schon schnitzt, als Hans Witting zuversichtlich über die Schwelle des Vaterhauses tritt und seine Böses ahnende Gertrud mit sich hinüberzieht. Der Chor, oder Figuren, die in der Rolle des Chors auftreten, mag uns den tiefsten Sinn einer Handlung ausdeuten, aber weder kann er jemals die klar gestaltete Handlung ersetzen, noch hat er ein Recht, ihren Sinn völlig umzudeuten.

* * *

Jakob Wassermann: Hockenjos.

Königl. Schauspielhaus. 14. Juni. Uraufführung.

Die Lügenkomödie „Hockenjos“ von Jakob Wassermann, ist eine vortreffliche, wirklich gestaltete Verspottung kleinstädtischen Größenwahns, verlogener Begeisterung, der Denkmalsetzerei, die aus kläglichem Strebertum, gedankenloser Sensationssucht und der deutschen Vereinsmeierei gleichmäßig hervorgeht. Der Maler Hockenjos, ein verbummeltes, bei seinen Mitbürgern wie bei seiner Gattin gleich übel berufenes „trinkbares“ Talent, hat sich, wie es heißt, einer Fahrt nach dem Südpol angeschlossen, und ist dort, nach neuesten Meldungen, im ewigen Eise verunglückt. Nachdem er also glücklich tot ist, kann er erfunden werden, und da der Bürgermeister seines Heimatstädtchens Schopfloch, Herr Karinkel, ein tiefes Bedürfnis nach einem Orden, der Bildhauer Mettenschleicher ein noch tieferes fühlt, auf Stadtkosten ein Denkmal auszuführen, so wird mit Hilfe des biegsamen Redakteurs Bienemann und der auch in Schopfloch allmächtigen Presse eine künstliche Begeisterung erweckt, die dem großen, verkannten Manne sichtbaren Nachruhm sichert. Die Bedenken, daß es mit Hockenjos eigentlich übel ausgesehen habe, werden mit dem Argument,

daß sich auch gegen Goethe mancherlei sagen lasse, siegreich zu Boden geschlagen, die allzu nackten Bilder des Hockenjos notdürftig bekleidet und das Denkmal im Namen der Kunst und des Vaterlandes beschlossen. Da, wie beim Beginn des zweiten Aktes, die Stadt im seligsten Festtaumel schwimmt, die Witwe Hockenjos' von gerührten Damen mit Wein, Torten und landesüblichen Redensarten überschüttet wird, alles schon in Frack und weißer Binde ist, der Bürgermeister in jedem Augenblick den Regierungspräsidenten mitsamt dem Orden erwartet, da schlägt die Kunde, daß Hockenjos lebt und wieder da ist, wie Blitz und Donner in die Gesellschaft. Und da ist er, mit einem eine Elle langen Bart, verstromert, verlumpt, durstig wie je zuvor und kann anfänglich gar nicht einsehen, warum er von der allgemeinen Begeisterung für ihn und seine Größe gar nichts haben soll als die Flasche Wein, die er erwischt und in der Eile austrinkt. Er ist natürlich gar nicht am Südpol, den er bald als ein Loch mit Eisbären drin, bald als einen Berg beschreibt, von dem man ins Amerikanische sieht, gewesen. Aber seinem Bleiben wirft sich alles entgegen, und was der Gedanke an den Nachruhm nicht vermag, das zwingt dem gutmütigen Kerl die Vaterliebe ab; vor der Aussicht, seine Tochter gut versorgt zu sehen, räumt der Lebende seinem Denkmalsabbilde das Feld, und während man ihm drinnen den Bart abnimmt, braust draußen vor seinem alten Atelier der Festjubel mit falschen Noten in der Musik und noch falscheren Phrasen in den Festreden. Das Ganze ist geistreich, außerordentlich belebt, wenn auch nicht genügend straff zusammengehalten. Man darf sagen, daß die Erfindung noch glücklicher, ausgiebiger und vielversprechender sei, als die Gestaltung, daß das Motiv noch Seiten und Steigerungen einschließt, die bei größerer Knappheit der Einzelszenen weit wirksamer entfaltet werden konnten.

* * *

Ludwig Fulda: Herostrat.

Königl. Schauspielhaus. 19. September. Zum ersten Male.

Wenn wir's nicht schon zuvor gewußt hätten, so hätte uns eine Dichtung wie Fuldas „Herostrat“ entscheidend belehren müssen, daß uns aus den Zweifeln, den moralisch-ästhetischen Wirren des Tages nur der festeste Anschluß an die schlichte Größe des Lebens, die Bescheidenheit der Natur, an eine mit ganzer Seele ergriffene Überzeugung herausführen kann, nicht aber ein Pseudoklassizismus, der keines Gefühls, keiner Anschauung, keiner gestaltenden Kraft sicher ist, der die Linien seines Gebildes mit so zitternder Hand zieht, daß sie undeutlich ineinander verschwimmen.

Pseudoklassizismus! Ich meine nicht dem Dichter seine Stoffwahl und die griechische Tracht seiner Gestalten anzufechten und bin mit ihm überzeugt, daß sich im Rahmen einer antiken Überlieferung ein Stück Weltleben und Menschenschicksal darstellen läßt, das uns Dinge offenbart, die um uns, mit uns und in uns leben. Der Herostrat, der den Wundertempel der Artemis von Ephesos verbrannt hat, um unsterblich zu werden, ist uns nicht bloß aus einer griechischen Chrestomathie vertraut, wir kennen ihn viel unmittelbarer, er wandelt ja durch unsere Straßen, wenn er auch nicht gerade im dorischen Chiton einhergeht. Die schwindelnde Leidenschaft, zu der sich Fuldas Herostrat hinaufsteigert:

> Wer nicht zu schaffen vermag, der kann zerstören!
> Fürwahr, Entsetzen der ganzen Menschheit,
> Auch das ist Ruhm. Fortleben in ihrem Schauder,
> Wenn nicht in ihrer Bewunderung — auch das
> Ist Ewigkeit!

sie ist wahrhaftig und leider „aktuell“ genug, und eine Tragödie, die uns Notwendigkeit und unentrinnbares Verhängnis solchen Endes nahe brächte, könnte wohl ergreifend und

erschütternd wirken. Aber sie würde ein starkes Mitgefühl des Dichters, tiefes, glutvolles Innenleben, feste klare Gegensätze, rein ausgeprägte Züge, mächtig beseelte Gestalten verlangen. Daß Fulda die Tragödie des dämonischen Ehrgeizes oder, da Ehrgeiz ein viel zu vornehmes Wort ist, der eiteln Ruhmsucht wiederum auf eine Künstlertragödie zurückführt, ist an sich schon mißlich genug, doch immerhin kann auch damit eine wahre Tragödie entstehen, wenn klare und wahre Gegensätze herausgestaltet werden. Dies aber ist, wie sich die Erfindung, die Fabel Fuldas von vornherein darstellt, fast unmöglich und wird bei dem schwächlichen Schwanken der Anschauung und Empfindung des Dichters mit jeder Szene unmöglicher.

Fuldas Herostrat ist ein junger Bildner, der, im Schatten des weltberühmten Artemistempels und im ehrfürchtigen Staunen vor dem uralten barbarischen Holzbilde der hundertbrüstigen Göttin aufgewachsen, im Dienste eines schachernden Händlers mit Kleinkunst die Artemisstatue im kleinen nachgebildet und den glühenden Wunsch in sich genährt hat, ein neues, noch mächtigeres, noch ehrfurchterweckenderes Artemisbild zu schaffen. Gefoltert von diesem Wunsche, verzehrt von Sehnsucht nach Ruhm, gespornt von seiner blinden Mutter zum gewaltigsten Selbstgefühl, dabei aber im Dienst des pfiffigen Hegesias, ist er recht eigentlich ein „unverdaulicher Bursche“ geworden, der die Liebe der jugendlich schönen Klytia, der Tochter seines Brotherrn, nicht wert ist, da er sich ihrer erst erfreuen will, wenn er die funkelnden Schätze seiner jungen Unsterblichkeit in ihren Schoß schütten kann. Zu seinem Unheil eröffnet sich ihm die Möglichkeit, das von Jugend auf geträumte Werk wirklich zu schaffen; er stürzt sich in die Arbeit, ohne nach anderem zu fragen, erkältet damit die liebende Klytia bis ins Innerste und stößt sie, während er sie sich als Lohn für die vollendete Tat aufbewahren will, von sich hinweg. Sein zweideutiger Gönner Metrodoros,

der für alle Fälle den attischen Bildhauer Praxiteles als Herostrats Konkurrenten herbeigerufen hat, facht mit der Losung:

Wenn's dir gelänge,
Mit deinem Bildwerk das Werk des Fremden
Zu überwinden, traun, dann wäre
Nicht nur Praxiteles von Herostrat,
Dann wär' Athen geschlagen von Ephesos!

nicht nur die Flamme des wildesten Ehrgeizes, sondern auch die trübe Glut des Weichbildpatriotismus in dem schon innerlich zerrütteten Manne an. Und nun erscheint Praxiteles selbst, sieghaft, seiner selbst bewußt, und überwindet den trotzigen Epheser fast spielend. Er sieht in Klytia das Abbild der Artemis und reißt die Holde an sich, er formt nach ihr, die mit Herostrat völlig bricht und sich dem Athener in leidenschaftlicher Liebe ergibt, sein Werk und vollendet es in freiem Zug und Schwung, während Herostrat darnach ringt, das geheimnisvoll ungeheure Gebild, das ihm vorschwebt, zu verkörpern. Da erwacht ingrimmiger Haß und brennender, fressender Neid in Herostrats Seele; er ist drauf und dran, das Werk des künstlerischen Nebenbuhlers zu zertrümmern. Doch wie er es sieht, durchzuckt ihn ein Blitz der Erkenntnis, daß er vom Blick und der Hand des Praxiteles besiegt sei, die ganze Torheit seines Lebens geht ihm auf:

Dafür die Jugend geopfert, den Genuß
Ingrimmig vertrieben, die Freude fortgepeitscht,
Dafür das Glück von meiner Schwelle gestoßen,
Um endlich, endlich zu fühlen, wer ich bin:
Elender Pygmäe, klägliche Maulwurfsbrut,
Die Kleinheit hassend und doch unfähig zur Größe!

Er zertrümmert sein mißratenes Werk mit demselben Hammer, mit dem er die Artemis des Atheners zerschlagen wollte, sucht Trost, Entschädigung bei Klytia, erfährt, daß diese dem Praxiteles übers Meer nach Athen folgen will, und zündet nun, Rache an der Göttin, wie am Weibe,

die ihn betrogen, heischend, den herrlichen Tempel an, mit einem Verbrechen die geträumte Unsterblichkeit kaufend. Auch Klytia endet tragisch; Praxiteles, der in Athen der Künstlerlieben mehr hat, läßt die Epheserin zurück. Klytia stürzt sich ins Meer, indes Herostrat zum Tode geführt wird.

Längst, ehe wir so weit sind, haben wir jeden Glauben an die Tragödie verloren, um so mehr, als es dem Dichter gefällt, dem Herostrat, der bis zum Augenblick, da er die Fackel ins Heiligtum schleudert, die reine Verkörperung der Impotenz und des Neides gewesen ist, eine neue Gloriole ums Haupt zu legen und ihn wieder zum Träger einer erhabenen Anschauung der Dinge zu machen, in dem Hohne gegen seine Mitbürger, die einen neuen Tempel nun bauen werden:

Klein und zahm und halbgeschaffen wie ihr,
Ein zierliches Wohnhaus für das Marmorweib,
Doch nicht mehr das gewaltige Heiligtum
Gigantischer Ahnen!

So wie dieser Herostrat vor uns steht, ist er der eitle selbstische Jämmerling. Es war möglich, in ihm entweder den Vertreter einer noch werdenden, keimenden, herberen Kunst darzustellen, die für den Augenblick von einer flachen, äußerlichen Anmut besiegt, ihr Recht in der Zukunft sucht und über dem augenblicklich Erliegenden und Verzweifelten hinaus fortleben wird. Aber dann hätte die Charakteristik wenigstens der drei Hauptgestalten eine völlig andere werden müssen. Oder es war auch möglich, in Herostrat den letzten Träger einer von neuer leuchtender Schönheit, neuer Natur- und Kunstauffassung überwundenen, ehrwürdigen Überlieferung zu verkörpern. Das ungefähr mag dem Dichter vorgeschwebt haben; es scheint ihm nicht oder zu spät beigefallen zu sein, daß diese Erfindung das Gegenteil dessen darstellt, was gegenwärtig und wirklich ist. Nicht Praxiteles besiegt den Herostrat, sondern Herostrat den Praxiteles, nicht die Reife und reine Anmut des vollendeten

Kunstwerks die Fratze, sondern die Fratze in jeder Form und Gestalt die wahrhafte Schöpfung. Doch auch wenn wir mit dem Dichter das Umgekehrte für wahr nehmen und für seine Anschauung eintreten, auch dann muß der im Bann der Überlieferung stehende archaistische Künstler fähiger, reiner, menschlich gewinnender erscheinen, oder es ist für den Praxiteles so wenig ein Ruhm, ihn hinter sich zu lassen, wie es für uns ein Genuß ist, den wahnsinnigen Frevler, der den Tempel von Ephesos verbrannte, in einen trotzigen, kraftlosen, ingrimmig neidischen Halbkünstler verwandelt zu sehen.

Bei diesem Gesamteindrucke ist es unnötig, bei tadelnswerten Einzelheiten zu verweilen, noch besonders zu betonen, daß die Dichtung sich namentlich in den letzten Akten nicht einmal zu theatralisch hinreißenden und blendenden Situationen erhebt. Ob das Ungeschick, der mangelnde Fluß und die mangelnde Spannung, in der schwachen Begründung des Grundmotivs und in dessen unerquicklicher, schillernder Behandlung seinen Grund hat, mag dahingestellt bleiben. Auch die Sprache nimmt zwar einen Anlauf, durch Auflösung des herkömmlichen, fünffüßigen Jambus in freiere rhythmische Bewegung neue Wirkungen zu erzielen, erreicht aber diese Wirkungen nur an wenigen Stellen und läßt die eindringliche kühne Bildlichkeit, nach der der Stoff zu verlangen scheint, allzu sehr vermissen. Die Tragödie lehnt sich in ihrer Auffassung und Verwendung der Überlieferungen des Altertums an Grillparzers verwandte Werke an, doch wie tiefreichend, wie empfindlich ist der Unterschied zwischen der Kraft des Meisters, der alte Stoffe mit eigenem neuen Leben erfüllt, und der Schwäche des Schülers, der, selbst nicht klar und überzeugt, keinen in seine vorgebliche Überzeugung hineinzuziehen vermag!

* * *

Kurt Geucke: Sebastian.

Königl. Schauspielhaus. 26. September. Uraufführung.

„Sebastian“ ist das Werk eines jugendlichen Dichters, dessen gärendes und ringendes Talent nicht nur die Auszeichnung einer Verkörperung auf einer großen Bühne verdient, sondern berechtigte Hoffnungen erweckt, daß es in reiferen Schöpfungen fester, klarer und schlichter gestaltend, die Verheißungen einer überschäumenden Phantasie einlösen und vor allem die Elemente unreifer wie ungesunder Reflexion aus seiner Poesie ausstoßen wird. Schillers Wort, daß der Weg zum Vortrefflichen nie durch die Leerheit und das Hohle gehe, wohl aber das Heftige, Gewaltsame zur Klarheit gelangen könne, steht allezeit in Geltung. Doch hat eine strebende Dichterkraft auf dem Wege zum Vortrefflichen kein schlimmeres Hindernis als die Sucht, von rechts und links alles aufzuraffen, was die Zeit an halben Gedanken, verworrenen Träumen und dunklen Gelüsten ihr in den Weg wirft. Geuckes „Sebastian“ ist zugleich eine Probe lebendiger Sehnsucht nach dem Großen, Eigentümlichen und der Unsicherheit, die ihre Kraft nicht auf einen Punkt sammeln, nicht ein Motiv mit voller Hingebung beseelen und beleben kann, die zwischen unmittelbarer Gestaltung und ergrübelter Allegorie hin- und herschwankt. Die alte Erfahrung, daß es leichter ist, einen gegebenen Stoff mit neuem eigenen Leben zu durchdringen, als eine völlig freie Erfindung auf die Höhe zu erheben, wo das nie Gehörte und Geschaute zur ergreifenden und überzeugenden Wirklichkeit wird, bestätigt sich auch bei dieser wahrlich nicht klein gedachten und an kühnen wie an feingefühlten und fesselnden Einzelheiten reichen Phantasietragödie.

Geuckes Trauerspiel trägt einen historischen Namen, spielt im Zeitalter nach den großen Weltentdeckungen, beginnt „im Feldlager der Portugiesen in einer einsamen Küstengegend des südlichen Marokko“, verläuft in den

folgenden Akten in der Königsstadt Lissabon und erweckt mit seinem Personenverzeichnis und einigen hineinklingenden historischen Erinnerungen für einen großen Teil des Publikums den Anschein, einen geschichtlichen Vorgang zu behandeln. In Wahrheit aber knüpft der Dichter seine freie Erfindung nur an drei historische Tatsachen an. Daß der letzte jugendliche Sprößling des altportugiesischen Königshauses Dom Sebastian (1557—1578) auf einem abenteuerlichen Kriegszug in der Mordschlacht von Alkazar mit dem größten Teil seines Heeres seinen Untergang fand, daß das Königreich Portugal wenige Jahre nach Sebastians Tode von Philipp II. von Spanien in Besitz genommen wurde, daß das portugiesische Volk lange Jahre hindurch an den Fall des Königs nicht glauben wollte und der Wiederkehr Sebastians mit gläubiger Hoffnung entgegenharrte, bildet die Basis für den Aufbau von Geuckes Dichtung. Keiner der verschiedenen falschen Sebastiane hat es zu einer vorübergehenden Anerkennung und Herrschaft gebracht, wie der falsche Waldemar in Brandenburg oder die falschen Demetrier in Rußland.

Unser Dichter nimmt an, daß im Heerlager des Portugiesenkönigs sich ein junger Tornavente befand, der eine bestaunte, umwunderte Ähnlichkeit in Zügen, Augen, Stimme und Haltung mit dem König hatte:

Ein Launenspiel verdoppelnder Natur —
Im Glauben Vieler, wenn Ihr wollt, ein Wunder!
Sprichwörtlich ging es durch ganz Portugal,
Das unbegriffen Unbegreifliche!

Dieser Doppelgänger des gefallenen Königs hat nach der Niederlage von Alkazar die Trümmer des Heeres gesammelt, die höchsten Eigenschaften eines Gebieters und Feldherrn erwiesen, seine Scharen mit der Zuversicht erfüllt, die Marokkaner schlagen, den Weg nach dem Heimatlande erkämpfen, Portugal von der spanischen Fremdherrschaft befreien zu können. Er spielt anfänglich halb

widerstrebend, die Rolle Sebastians weiter. Der Dichter leiht dem jugendlichen Helden das Bewußtsein königlicher Eigenschaften, höherer Kräfte, als sie der echte Sprößling des alten Fürstenstammes besessen hat, die tiefe Sehnsucht, sein Volk zu befreien, und glücklich zu machen, und daneben das Mißgefühl:

Ein Strom sein und nicht überschwellen dürfen,
Ein tiefer Brunnen, der kein Dürsten stillt,
Ein Sommersturm, verstreifend über Disteln.

Nun hat er zu Eingang des Dramas die Marokkaner in entscheidender Feldschlacht besiegt, nun erhält er von dem besiegten Sultan Schiffe zur Heimfahrt, widersteht dem Gebote des spanischen Königs, sein Heer aufzulösen und segelt nach Portugal hinüber. Wie er schon den Abgesandten Philipps II. gegenüber in mehr als einem Augenblick die Maske gelüftet hat, so tritt er auch hier in der Burg von Belem, die sein Vater für Don Philipp hält, als der auf, der er in Wahrheit ist, der junge Tornavente, der sich gleichwohl die Mission zuspricht, sein Volk zu erlösen, und darum, nach offenem Bruch mit dem Vater, von seiner Mutter Helena und der Jugendgeliebten Immaculata nur Abschied nehmen kann. Erst in den „Katakomben von Lissabon“ und in der Verhandlung mit Großinquisitor, Erzbischof und Generalvikar der Jesuiten entscheidet sich der Pseudo-Sebastian völlig, die Königswürde, die nur mit der Königslüge zu haben ist, als sein Schicksal auf sich zu nehmen, auch jetzt noch die Worte wägend:

So wahr ich wahrhaft bin
Und königlich begnadet durch das Wesen
Der großen Sehnsucht, die die Welt durchglüht:
So bin ich — hört Ihr? — bin ich Euer König!
Ich bin's!

Im dritten Akt reißt er dann das Volk von Lissabon mit sich und beginnt seine Laufbahn als Brotspender und Notstiller, in gebieterischer Kraft sich königlich erweisend,

sonst aber ein wunderliches Zwischending von Prophet, Demagog und Herrscher. Er überwindet sich selbst und die Erinnerung an Immaculata, als ihm die Tochter des Herzogs von Braganza, Antonia, die verlobte Braut König Sebastians, gegenübertritt, und vermählt sich, wie es seine Rolle fordert, mit dieser. Aber er weigert sich, Belem, in dem der alte Prosper Tornavente, des Kronenträgers Vater, das Banner von Castilien trotzig aufrecht hält, stürmen zu lassen; er weigert sich, als es endlich gestürmt und Tornavente gefangen ist, der Forderung seines Volkes nach Tornaventes Blut zu entsprechen, will und kann nicht zum Vatermörder werden. Dafür empört er die ganze Klerisei Portugals, indem er abschaffen will, was „sein Volk verdumpft hat und, entdämmert, zum Abfall brachte seines Menschenwerts"; er kündigt der Kirche Krieg an und hat nun ihre volkserregende, volkslenkende Macht wider sich. Noch einmal rettet ihn die Entsagung der eigenen Mutter, dann aber kommt es zum Aufstande, wider den alle Hilfsmittel versagen. Das Volk, das ihm erst als Retter und Erlöser „Hosianna" gerufen, fällt von ihm ab, will lieber den Schächer Bobrolla zum Herrscher als ihn, und in dieser höchsten Not verrät Sebastian sich selbst durch den dreimaligen Aufschrei: „Mutter, Mutter, Mutter!" Vor einem schmachvollen Tode rettet ihn der junge Hektor Braganza, der bis zum letzten treu zu ihm gehalten hat, indem er ihn ersticht und ihm so den letzten innersten Wunsch erfüllt.

Nicht so einfach, wie hier die Grundlinie der Handlung nachgezeichnet wird, verlaufen die Dinge in Geuckes Tragödie. Dem Hauptmotiv, dem Zwiespalt, von der Natur und innerem Drang zum echten König berufen, aber nicht durch die Geburt auserwählt zu sein, und im Versuch, sich, des Geburtsrechts spottend, aus eigener Kraft und um jeden Preis über die Hemmnisse emporzuschwingen, gleichwohl aber von der Geburt, von der Unlöslichkeit der Blutsbande

überwunden zu werden, gesellt der Dichter von vornherein ein anderes hinzu, das das ganze Hauptmotiv, die Möglichkeit und Glaubhaftigkeit der erfundenen Handlung ins Wanken bringt. Der Dichter mag sich gefragt haben, was uns Sebastian von Portugal sei, und so mischt er die messianischen Gedanken hinzu; Sebastian soll nicht nur der Retter seines geknechteten Volkes, sondern „der Menschheit zweiter irdischer Erlöser" sein; und in die kühne Tatkraft des Prätendenten, der eine irdische Krone erstrebt, mischt sich von vornherein der erhabene Verzicht dessen, dessen Reich nicht von dieser Welt ist, und die elegische, prophetische Voraussicht, daß ihn die verleugnen werden, die ihm erst zugejauchzt haben. So energisch hier mit Regiestrichen gegen das Doppelmotiv, das der ganzen Grundfarbe der Tragödie etwas halb Nebelhaftes, halb verdächtig Schillerndes verleiht, auch vorgegangen ist, so hat es sich doch keineswegs völlig tilgen lassen und übt seine bedenkliche Wirkung. Damit jedoch nicht genug, wird der Psyche des Kronenwerbers als drittes, modisches Motiv ein träumerischer, zu Zeiten in sich versinkender Pessimismus angedichtet; Sebastian, obschon er ein Heer führt, einen Thron an sich reißt, obschon er der Zeiten Sehnsucht stillen und das hohläugige Gespenst des Hungers mit seinem Arm erwürgen will, ist doch ein Mann der Einsamkeit, ein Taucher in die Gründe der dunklen Weltenseele, einer, der zu wissen meint:

Wenn nicht das Tröpfchen Wahnsinn wär' auf Erden,
Die Luft der Welt wär' nicht des Atmens wert!

Bei dieser Vieldeutigkeit der Gestalt und dieser Ineinanderschlingung ihrer seelischen Wurzeln leidet naturnotwendig der dramatische Gehalt, die sich steigernde, fortreißende, zwingende, innerlich notwendige Gewalt, die eine große Leidenschaft, ein starker Konflikt, eine einheitliche Stimmung der Tragödie verleihen würden. Die Handlung leidet an Unklarheiten unüberwindlichster Art, ihre Gegen-

säße sind vielfach nur angedeutet, nicht entschieden und plastisch herausgestellt; gegen den Schluß hin wirren sich die Vorgänge, die Beziehungen, die Gefühle derart, daß wohl niemand im völligen Zusammenhange bleibt. Die Überschwenglichkeiten der Phantasie des Verfassers und der bilderreichen Sprache tun dabei wenig zur Sache, eine „maurische Marketenderin", eine „Alraune" in den Gassen von Lissabon und fünfzig ähnliche Seltsamkeiten gehen immerhin in dem frischen Schwung und Zug, mit dem der Dichter einsetzt und sich wie uns bis zum dritten Akt im Zuge erhält, unbemerkt drein. Daß in den Versen der Dichtung der Schwung und die Lust am Neuen gelegentlich zum Schwulst wird, daß vieles, statt frisch aus dem Innern des Dichters und seiner Erfindung zu strömen, in Röhren herzugeleitet, erpreßt erscheint, wollte auch wenig bedeuten, würde uns nur der innerste Kern und das Gegenspiel der Tragödie ganz klar! Wenn die glücklicheren Situationen, der starke Impuls der Dichtung uns gleichwohl über den schwankenden Boden vielfach hinwegtragen, die Erinnerung an nur allzu viele Vorbilder und Anklänge, die von Shakespeare bis Maeterlinck reichen, zurückzudrängen vermögen, so spricht dies am stärksten für das Talent des Dichters, für ein Etwas in ihm, das nur erst zum Selbst werden muß. Freilich, ganze Figuren dürfen dann nicht schwache Nachbilder anderer Gestalten sein, wie die Immaculata der Sebastiantragödie ein unglaublich schwaches Nachbild der Opheliagestalt ist.

Mit einem Worte: wir sehen in Geuckes „Sebastian" eine wertvolle, außerordentlich interessante Jugendarbeit, ein Werk eines hoffentlich im Innersten selbständigen und entwicklungsfähigen Talents, doch keine Offenbarung eines Genius, wie die Überschwenglichkeit moderner Geniesucher uns glauben machen will.

* * *

Eugène Brieux: Die rote Robe.

Königl. Schauspielhaus. 27. Oktober. Zum ersten Male.

Das Schauspiel des Herrn Brieux haben wir zum ersten Male gesehen, aber zum hundertsten Male die Erfahrung gemacht, daß es nicht leicht etwas Unerquicklicheres, ja Widerwärtigeres gibt, als diese Art glänzend, das heißt vollkommen äußerlich ausgeklügelter Bühnenstücke, in denen Aufbau, Handlung und Menschendarstellung lediglich der erpreßten Spannung und dem Effekt dienen, Stücke, zu denen „Die rote Robe“ unfehlbar gehört. Ohne einen Hauch schöpferischen Vermögens, ohne lebendigen Anteil an den dargestellten Vorgängen und Gestalten, entbehrt das Pariser Kunstwerk der schärfsten Würze der Tendenz nicht. Es ist nicht ganz klar, ob ein republikanischer Aristides das gewaltsame Strebertum der französischen Beamtenschaft und vor allem auch des hochheiligen Richterstandes vor das Gericht der öffentlichen Meinung ziehen will, oder ob ein konservativer Cato die verhängnisvollen Einwirkungen der allmächtigen Deputiertenkammer auf das Recht und die Gerichte zu malen und höher zu hängen beabsichtigt, aber es ist gewiß, daß „Die rote Robe“ eine ernste und harte Anklage gegen die französische Rechtspflege einschließt und daß, falls auch nur der zehnte Teil des Vorgeführten auf Wahrheit beruhte, es verzweifelt um jeden vor einem französischen Tribunal Angeklagten stehen müßte. Das Bedenklichste dabei ist und bleibt, daß ein guter Teil der deutschen Zuschauer gar nicht unterscheiden wird, daß es sich um spezifisch französische Zustände und Tendenzen handelt. Der Verfasser verlegt seine Handlung freilich in den hintersten Winkel Südfrankreichs, ins Departement der Niederpyrenäen, wo im Bezirke von Mauléon noch Basken wohnen, und will damit begreiflich machen, daß sich jedes wohlgeschaffene französische Normalgemüt aus diesem Winkel hinweg wenigstens nach einem größern Mittelpunkte sehnen muß.

Aber um so schlimmer, wenn dergleichen am grünen Holz, einem Gerichtshof dritter Klasse, geschieht. Es liegt die Folgerung nahe, wie es erst am dürren, den höheren Gerichten aussehen mag, wo die Versuchung und der Ehrgeiz größer sind. Die Handlung „der Roten Robe“ läuft darauf hinaus, daß ein Mord geschehen ist, ein Mörder um jeden Preis herbeigeschafft werden soll. Daß der leidenschaftliche Drang eines Untersuchungsrichters und eines Staatsanwalts, sich mit der roten Robe, der Amtstracht höherer Richter, zu schmücken, auf gut Glück einen „Verdächtigen“ herausgreift, diesen und seine Frau durch moralische Torturen aller Art beinahe zu einem falschen Eingeständnis treibt, dem Schwurgericht mit allen Mitteln ein Todesurteil abzuringen sucht, soll alles durchaus als das Übliche und Durchschnittliche erscheinen. Die Bravheit des Staatsanwalts Vagret, der, als ihm starke und immer stärkere Zweifel an der Schuld des Pierre Etchepare kommen, sein Gewissen doch nicht übertäubt und, die rote Robe drangebend, zur Freisprechung des fälschlich Angeklagten beiträgt, muß nach allem übrigen als ein seltener Ausnahmefall gelten. Diese Freisprechung aber bildet keineswegs den Schluß; das Ehepaar Etchepare ist durch die Anklage und den Prozeß materiell ruiniert, die Ehe durch das Verfahren des Richters Mouzon, der das Vorleben der Frau nach einem Jahrzehnt vor die Öffentlichkeit zieht, hoffnungslos zerstört worden. Die unselige Yanetta, die den herzlosen Gesellen vergeblich um irgend eine Hilfe anruft, stößt ihm verzweifelnd ein Messer in die Brust, und so endet das Schauspiel mit dem Zusammenbruch eines Getroffenen und einem wilden Aufschrei der Mörderin.

Wie gesagt, Spannung genug und mehr als zu viel, aber wie bei fast allen dramatisierten Kriminalgeschichten eine eiskalte Berechnung und schachspielmäßige Ausnutzung jedes einzelnen Umstandes, die es nur vereinzelt zu lebensvollen Zügen und beinahe gar nicht zu warmem Anteil kommen läßt. Die gröblichen Unwahrscheinlichkeiten

und Übertreibungen dürfen in einem Tendenzstück und Effektstück nicht wundernehmen; schlimm ist nur, daß sie einen andern als den gewünschten Effekt hervorbringen, daß der unmittelbare Eindruck zuerst der des zweifelnden Kopfschüttelns und zuletzt der des Erschreckens ist, daß es einer starken Reflexion bedarf, um das Typische, allgemein Gültige, menschlich Ergreifende des Falls Etchepare aus der rein tendenziösen Milieuschilderung herauszulösen. Schlimm, daß an die Stelle des dramatischen Konflikts, der aus wahren und inneren Gegensätzen erwächst, wieder einmal der äußerlich theatralische Zusammenstoß einer blutlosen Gewalt und schlechten Überlieferung mit der hilflosesten Unkultur gesetzt und so auf wohlfeile Weise eine starke Augenblickswirkung erzielt wird. Am schlimmsten, daß dies Stück Dutzende von ähnlichen nach sich ziehen muß, denn geschickte Leute, die einen Schwurgerichtsfall und ein paar Zeitungsnotizen zu einem wirksamen Zerrbild zu kombinieren wissen, wird es über Monsieur Brieux hinaus mehr als genug geben.

* * *

Jerome K. Jerome: Miß Hobbs.

Deutsch von Wilhelm Wolters.

Königl. Schauspielhaus. 14. November. Uraufführung.

Es geschieht selten genug, daß die für alle Darbietungen des Auslands so empfängliche deutsche Bühne eine Neuigkeit aus der englischen und anglo-amerikanischen Literatur erhält. Diese Doppelliteratur rühmt sich zahlreicher Humoristen, aber die dramatische Form ist das Stiefkind aller neueren englisch schreibenden Poeten, und seit Douglas Jerrolds kleinen Stücken hat sich meines Erinnerns keiner jener namhaften Humoristen im Lustspiel versucht. „Miß Hobbs“ von Jerome K. Jerome würde nun ein wirklicher

Gewinn für den lustspielarmen Spielplan dieses Winters sein, wenn dem echten Humor und dem gesunden Lebensgefühl, die diese Komödie geschaffen haben, nicht ein Element offener Derbheit und praktischen, etwas rauhen Spaßes beigemischt wäre, das der deutschen Gewöhnung, wie es scheint, nicht behagt. Bei dieser glücklichen Modernisierung des Motivs der „Bezähmten Widerspenstigen" tritt der eigentümliche Fall ein, daß sie zu gleicher Zeit zu roh und zu fein erscheint. Wenn Mr. Wolff Kingsearl die schöne und eifervolle Miß Henriette Hobbs gleich bei der ersten Szene als Kammerzöfchen anredet und behandelt, so sträubt sich das Selbstgefühl aller höheren Töchter dagegen, wenn aber im zweiten und dritten Akt der Held des Stücks Miß Harriet immer siegreicher überzeugt, daß die Natur weder eine willkürliche Erfindung, noch eine schlechte und verrottete Überlieferung ist, so besinnt sich das Publikum, mit wie viel geringerem Aufwand von Geist, Witz, Feinheit und treuherziger Lehrhaftigkeit unsere deutschen Schwankschreiber das Unmögliche möglich machen.

Niemand wird in der Erfindung und Durchführung des Stückes eine Lösung der Frauenfrage erblicken. Das Problem ist so gestellt, daß es die ernste Behandlung ausschließt. Miß Hobbs, eine schöne und reiche Amerikanerin, hat die überspanntesten und phantastischsten Begriffe sowohl von der Würde des Weibes, als der rohen Gewalttätigkeit und Tyrannei der Männer und setzt sich zur angenehmen Lebensaufgabe, junge Frauen mit ihren Gatten und Bräute mit ihren Verlobten zu verhetzen. Nur um ihre Freundin Bessy Kingsearl von der Unwürdigkeit ihres Gemahls zu überzeugen, läßt sie sich den Übermut Wolff Kingsearls, den sie für Percival Kingsearl, besagten Gemahl, hält, auf eine Weile gefallen. Daß sie dabei an den Unrechten, den überlegenen Namensvetter geraten ist und Wolffs feste, ihr geistig vollkommene gewachsene Männlichkeit des natürlichen Eindrucks auf Miß

Henriette nicht verfehlt, daß die prächtige Szene in der Kajüte der Jacht „Gut Glück", wo sie mit Wolff Kingsearl allein im Meere zu treiben wähnt, sie mit einem ganz andern Gefühl als dem erfüllt, daß befähigte Frauen zu gut für Liebe und Ehe sind, das ist mit wirklichem Humor empfunden und durchgeführt. Doch auch Wolff Kingsearl hat die Schranken seines Rechts überschritten, als er von vornherein eine übermütige Wette, Miß Hobbs binnen Monatsfrist küssen zu wollen, eingeht. Da die Heldin dies weiß, so hat sie am Schlusse des dritten Aktes, wider alles Erwarten Mr. Kingsearls, den letzten Trumpf in der Hand, und im vierten Akt muß der neue Petrucchio reumütig eingestehen, daß er hierin zu weit, viel zu weit gegangen sei. Er läßt seine ernste Neigung durch diese Geständnisse hell genug hindurchscheinen, um die letzte spröde Rinde von Miß Henriettes Herzen zu schmelzen. Sie gibt ihm freiwillig den Kuß, der nun ein Verlobungskuß ist, und nimmt das Joch ihrer Schwestern auf sich, das für sie süß und leicht genug sein wird. Die frischesten und wirksamsten Szenen des hübschen und originellen Stücks liegen im zweiten und dritten Akt; der vierte hätte sich in anderer Zeit, wo man der Wahrscheinlichkeit des Milieus noch nicht so großen Wert beilegte, ganz leicht und kurz an diesen dritten Akt anschließen lassen. Doch wie dem immer sei, auch so, wie das Stück jetzt ist, müssen wir „Miß Hobbs" zu den erfreulichsten Neuigkeiten der letzten Jahre rechnen.

* * *

Karl Gutzkow: Das Urbild des Tartüff.

Königl. Schauspielhaus. 14. Dezember. Neu einstudiert.

Die unterhaltende Wirkung, die von der satirischen Beleuchtung eines interessanten Stückes Kulturgeschichte ausgeht, der glückliche Gedanke, eine Komödie aus und in der Komödie darzustellen, der glückliche Gegensatz zwischen

den Typen bewußter Heuchelei und denen unbewußten menschlichen Selbstbetrugs haben keineswegs ihren Reiz verloren. Doch eben das, wofür der Verfasser seinerzeit am meisten gepriesen wurde und worauf er selbst gewiß großen Wert gelegt hat, der enge Anschluß an die Kulissenpraxis, die Anbequemung an die theatralische Überlieferung, die schachspielermäßige Sicherheit, mit der die Figuren hin- und hergeschoben werden, die ganze Szenen- und Rollentechnik, die mit dem eigentümlichen und innersten Wesen des Dramatischen so verzweifelt wenig zu tun hat und doch immer wieder damit verwechselt wird, erscheint vielfach veraltet. Das „Urbild des Tartüff“ ist allerdings nicht bloß Spiel des Verstandes und Witzes; ein persönlich leidenschaftliches Element spielte bei der Stoffwahl und innerhalb der Ausführung mit; die bitteren Kämpfe der vierziger Jahre, an denen der Verfasser des Stückes so stark beteiligt war, gaben die nächste Veranlassung, die verwandten Kämpfe aus den Tagen des Sonnenkönigs dramatisch zu verwerten. „Die Bücher-, Zeitungs- und Dramenverbote“, sagt Gutzkow, „waren an der Tagesordnung. Rücksichtslos gingen die polizeilichen Maßnahmen über die Lebensinteressen der Autoren hinweg. Eine kalte, mumienhaft vertrocknete Praxis der Zensurbehörden kümmerte sich um keine Bitte, um keine Versicherung über die Harmlosigkeit der ihnen vorgelegten Erfindungen.“ Die teilnehmende Spannung, die diese Seite des Lustspiels erweckte, hat sich mit der schrankenlosen Preßfreiheit verflüchtigt. Nur soweit es sich um ein allezeit wiederkehrendes Problem handelt: um das Recht des Dichters, seine Erfindungen und Gestalten aus der Wirklichkeit zu schöpfen, und um den Widerstand, den die jedesmalige Wirklichkeit diesem Recht leistet, können die Intriguen wider und für die Aufführung des Molièreschen „Tartüff“ uns noch fesseln. Daß Gutzkow bei der Gestaltung des Stoffs auf die historische Treue geringes Gewicht gelegt hat, würde ihm das Publikum

heute so leicht verzeihen wie vor einem Halbjahrhundert. Bedenklicher sind die Schwächen der Charakteristik, die Fügsamkeit des dramatischen Schriftstellers gegenüber den Herkömmlichkeiten der Rollentypen, der Szenentrümpfe und wirksamen Abgänge. Da all dergleichen von Menschenalter zu Menschenalter wechselt, einschlägt wie die Farben auf Bildern, so gereicht dem über fünfzig Jahre zurückliegenden historischem Lustspiel zum Nachteil, was ehedem Ursache des Erfolges und der Beliebtheit gewesen ist. Ein gut Teil theatralischer Technik weniger, ein gut Teil echten Lebens, seelischer Wahrheit und individueller Charakteristik mehr würde „Das Urbild des Tartüff" den klassischen Werken der Komödie anreihen, wobei denn doch weder vergessen werden darf, wie viele Vorzüge satirischer und humoristischer Wiedergabe gewisser Menschlichkeiten dem Gutzkowschen Lustspiel trotz alledem zu eigen sind, noch wie dünn die Zahl der Komödien ist, die die komischen Urelemente der menschlichen Natur zur Erscheinung bringen.

* * *

1902.

E. v. Bauernfeld: Bürgerlich und romantisch.

Königl. Schauspielhaus. 13. Januar. Neu einstudiert.

So unbestreitbar die Bedeutung der echten Komödie für alles geistige und gesellschaftliche Leben ist, so unversiegbar sich auch bei uns Deutschen das Bedürfnis nach der komischen Spiegelung der Welt im Lustspiel immer wieder geltend macht, so liegt offenbar etwas in unserer Entwickelung, unserem gesellschaftlichen Wesen, das der freien unverkümmerten Entfaltung der deutschen Lustspieldichtung hinderlich ist. Verglichen mit der ungeheueren Zahl der seit nahezu 150 Jahren, seit dem Erscheinen von Lessings

„Minna von Barnhelm", auf der deutschen Bühne dargestellten Lustspiele, Schwänke und Possen, ist die Zahl der komischen Werke von bleibendem Werte und dauernder Wirkung erschreckend klein; sie lassen sich an den zehn Fingern unserer Hände abzählen, und man braucht, streng genommen, noch nicht einmal alle zehn Finger dazu. Fast regelmäßig suchen unsere Lustspielverfasser sich eine handwerksmäßige Bühnentechnik und Bühnenpraxis anzueignen, die sich mit der mehr oder minder lebendigen Handlung, der Situationskomik begnügt und auf die Erfassung und Ausgestaltung komischer Charaktere verzichtet. Und doch sind es über die augenblicklich stärkere Wirkung der Erfindung und Handlung hinaus die ausgereiften und lebensvollen Gestalten, die komische wie tragische Schöpfungen bleibend auf den Brettern erhalten. Unter den Lustspieldichtern des Halbjahrhunderts zwischen 1830 und 1880 hat der Wiener Eduard v. Bauernfeld, der gerade heute vor 100 Jahren (13. Januar 1802) das Licht der Welt erblickte, lange Jahrzehnte hindurch mit Recht eine höhere Geltung als die der handwerklichen Bühnenlieferanten behauptet, weil ja unzweifelhaft in der Folge seiner Lustspiele nicht nur das theatralisch Herkömmliche an Aufbau und Rollen, sondern ein Stück wirkliches Leben, ein Widerschein der geistig-gesellschaftlichen Entwickelung der Zeit vorhanden war. Bei guter Gelegenheit, nach Stücken wie „Bürgerlich und Romantisch", „Großjährig", „Krisen", „Der kategorische Imperativ", „Aus der Gesellschaft" und „Moderne Jugend" erhob sich die begeisterte Zustimmung der Wiener Kritik selbst zum Vergleich Bauernfelds mit Molière. In der Tat war es ja gewiß, daß der Österreicher in einem ähnlichen Verhältnis zur Kaiserstadt stand, wie Molière zu Paris, war es unbestreitbar, daß Bauernfelds Tätigkeit in eine Zeit fiel, wo sich neue Ideale im ernsten und heiteren Kampf mit alten Überlieferungen befanden, war es leicht ersichtlich, daß Bauernfeld, wie Molière und Holberg,

seine nächste Umgebung, schildernd, karikierend oder verallgemeinernd in seinen Lustspielen verwendete und verwertete.

Blieb zunächst die Frage, wie hoch die Bedeutung des Wiener Lebens in dem Zeitraum von Bauernfelds Tätigkeit zu veranschlagen war, wie weit die Anschauungen und Wandlungen der Wiener Gesellschaft die allgemein deutschen spiegelten, so gesellte sich alsbald die andere, schwerwiegende Frage hinzu, mit wieviel Ernst, Schärfe, Gemütstiefe und genialem Humor sich der Wiener Lustspieldichter die Vorgänge und Gestalten seiner Zeit zu eigen gemacht habe. Indem diese Fragen nur aufgeworfen werden, ergibt sich, daß auch die besten der Bauernfeldschen Lustspiele bei der Parallele mit Molières großen Charakterkomödien zu kurz kommen und selbst dem Vergleich mit Freytags „Journalisten" nicht gewachsen sind. Man braucht Friedrich Hebbels grimmigem Wort: „Den Komödiendichter auf die Hauptstadtsitten einengen ist so viel als den Maler auf die Modekostüme beschränken" noch nicht einmal unbedingt zuzustimmen, aber man wird sich nicht darüber täuschen können, daß Bauernfelds Erfindungen und Gestaltenzeichnungen gar zu oft allzu sehr mit der Leichtlebigkeit, der Leichtherzigkeit, der oberflächlichen Raisonnierlust und der vergnüglichen, spielenden Ironisierung alles Pathos, die spezifisch wienerisch sind oder vielmehr waren, eng zusammenhingen, um nicht rascher zu veralten, als für ihre wirklichen Vorzüge wünschenswert ist. Diese Vorzüge, die wahrlich nicht bloß in einem feineren, geistig belebten Dialog bestehen, hätten bei etwas mehr Neigung für starke und wirksame Gegensätze, bei etwas mehr geistiger Freiheit und überlegenem Humor, mehr als eins der Bauernfeldschen Stücke unserer Bühne erhalten können. Wie der Wiener Schriftsteller geartet war, würde er auf die bloße Gewißheit, daß sein Name und seine Tätigkeit in der Geschichte der deutschen Literatur bleibend verzeichnet stehen,

herzlich wenig Gewicht gelegt haben. Mehr schon darauf, daß er den bedeutendsten Vorläufern eines echten Gesellschaftsschauspiels, wenn wir je ein solches erhalten, entschieden hinzugerechnet werden muß. Die tröstlichste Aussicht wäre ihm unzweifelhaft gewesen, daß einige von seinen Erfindungen und Gestalten den Prozeß der Verblassung, der namentlich für die heiteren Werke unfehlbar eintritt, soweit überdauern würden, daß sie auch mit ihren matter gewordenen Farben noch eine erfreuende Anziehungs- und Wirkungskraft ausübten.

Daß diese Kraft nicht völlig verflüchtigt ist, erwies die Vorführung von „Bürgerlich und romantisch" im Königl. Schauspielhause. Die liebenswürdige Grundstimmung und der frische Ansatz zur Rundung lebendiger Gestalten, die dieses Lustspiel auszeichnen, weckten im Verein mit der anmutigen Beweglichkeit des Plaudertones und dem gutherzigen Optimismus der handelnden Gestalten Behagen und Teilnahme des Publikums. Da es die geistige Luft der dreißiger Jahre ist, die wir hier atmen, so spielte man das Stück auch in der Tracht jener Zeit und gab ihm dadurch einen malerischen Reiz, der namentlich in den ersten Akten seine volle Schuldigkeit tat. Was in modernen Kostümstücken auf künstlichen Umwegen erreicht werden muß, unserer nervös unzufrieden und düster gewordenen Zeit das harmlosere und zuversichtlichere Leben vergangener Tage einmal wieder vor die Seele zu zaubern, ergab sich hier ganz zwanglos.

* * *

Erich Schlaikjer: Des Pastors Rieke.

Königl. Schauspielhaus. 25. Januar. Uraufführung.

Die Handlung des Werkes „spielt in einer kleinen Ostseestadt des nördlichen Schleswig, während der Sommer im Land ist“, Zeit: „Gegenwart“ heißt es auf dem Theaterzettel der Komödie „Des Pastors Rieke“, und in der Tat gehen der frische Hauch eines Stückes Heimatkunst, intimer Vertrautheit mit Zuständen und Menschen eines abgelegenen Landstrichs, und daneben die schwüle Luft der sozialpolitischen Kämpfe der Gegenwart durch die Erfindung dieser jüngsten dramatischen Neuigkeit abwechselnd hindurch. Pastor Hans Dahl, aus einer angesehenen, altpatrizischen Familie seiner engeren, halbdänischen Heimat stammend, hat den geistlichen Beruf halb und halb aus ästhetisch-religiöser Stimmung ergriffen, hat nur von der Herrlichkeit der feierlichen Kanzelrede geträumt und ist im Anfang wohl gar vor der nüchternen Prosa der gemeinen Seelsorger- und Samariterpflichten zurückgeschaudert. Seit ihm indes die wahre Natur seines Amtes aufgegangen ist, findet er in der Sorge und unablässigen Hilfsbereitschaft für die kleinen Leute, die Armen und Bedrängten, in selbstvergessener Hingebung an die Stiefkinder des Lebens, ein überschwengliches Glück und eine tiefinnerliche Befriedigung. Sein hochfliegender Idealismus malt ihm die Armen zu licht, die Bevorrechteten zu schwarz, was unter den wenigen Menschen, die Anteil an dem vortrefflichen Pastor nehmen, niemand klarer und besser erkennt, als seine Köchin Rieke, eine Berlinerin, die schwere Jugendschicksale hinter sich hat, aber durch alle Bitternisse der Welt hindurch gesunden Sinn, ein warmes Herz, ehrliche Tapferkeit im Lebenskampfe und fröhlichen Mutterwitz sich rettete. Im Pfarrhause Dahls hat das geprüfte Mädchen zum ersten Male die Güte und Tiefe einer wahrhaft lauteren Natur auf ihr Gemüt wirken lassen, sie möchte Pastor Dahl

jedes Steinchen aus dem Wege räumen und weiß doch ganz gut, an welchen Blöcken, die ihm das Leben in den Weg wirft, er sich hart stoßen muß. Sie, die nach ihren Erfahrungen die Männer mit dem Schlagwort „Alles eene Nummer!“ taxiert, hängt mit leidenschaftlicher Dankbarkeit an dem vortrefflichen Pfarrer, regiert und verwaltet ihm einstweilen das Haus und läßt ihn gelegentlich hören, daß er für diese Welt dreifach zu gut und zehnfach zu unpraktisch ist. Nun gibt aber ihr Walten im Pastorhause, ihr Vorleben wie ihr gegenwärtiges Verhältnis zu Hans Dahl, der höchst respektabeln Familie des Helden nicht minderen Anstoß als die Neigung des Pastors zu sozialistischer Agitation und Wirksamkeit. Niemand von dieser Familie steht auf der Seite des Pastors als der junge Student der Medizin Svend Dahl, der gleich der Köchin den herrlichen Bruder anbetet. Übrigens ist er anders geartet als der vortreffliche Hans; Hans sieht in Rieke nur ein sich läuterndes Menschenkind, dem er die hilfreiche Hand zu bieten hat, Studiosus Svend erblickt auch das prächtige, lebensfrische Mädchen, mit dem er gern ein kleines Techtelmechtel anfinge, wenn ihn Rieke nicht gleich gründlich abblitzte; Hans ist Guttempler, Svend kneipt gelegentlich „wie ein Wilder“. Aber einerlei, er und Rieke sind völlig einig, daß der Pastor vor allem Schlimmen behütet werden muß. Die „Familie“, von der wir aber nur ein paar Proben in Dahls übermütig eleganter Schwester Frau Dagmar v. Heltzen und ihrem Anbeter, dem schneidigen schwedischen Konsul und Dampfsägemühlenbesitzer Malming erhalten, wünscht Rieke aus dem Hause zu treiben, vor allem aber die kompromittierende Vereinstätigkeit des Pastors abzuschneiden. Pastor Hans widersteht zwar allen diesbezüglichen Anmutungen mit entschiedenem Ernst und erklärt, als Malming mit dem Landrat droht, daß man ihm höchstens den Amtsrock, nicht aber sein Vermögen und seine Tätigkeit nehmen könne. Und da nun — dies alles spielt hinter den Kulissen und bleibt bis

zum Peinlichen unklar — stecken sich die Familie, der Herr Landrat und der Herr Malming hinter die seitherige Anhängerschaft des Pastors, schüchtern einen Wirt ein, der dem Verein Dahls den Saal verweigert, und gewinnen oder bestechen den Schuster Schmidt, den Vertrauensmann des Pastors, den die kluge Rieke von jeher für einen Lump gehalten hat. Pastor Dahl, der Freund, der Helfer der Armen, der sich bis zum Wort versteigt, daß er, wenn Gott selber für die Reichen gewesen wäre, sich gegen ihn empört haben würde, wird von „seinem" Verein mit 41 gegen 2 Stimmen schimpflich ausgeschlossen. Der Schlag ist ein schwerer, und wie der idealistische Geistliche geartet ist, fast ein solcher, der ihn ins innerste Leben zu treffen droht. Und da ist's denn nun Pastors Rieke, die nicht bloß das Herz, sondern als echte Berlinerin auch das Maul auf dem rechten Fleck hat, die dem Pastor klar macht, daß er im Unrecht ist, daß die undankbaren und wankelmütigen Leute, die sich so schwer wider ihn vergangen haben, nichts weniger als nichtswürdige Frevler, sondern armseliges, klägliches, feiges Volk sind. Die Welt ist, wie sie immer gewesen ist; Rieke sieht weder Grund zur Verzweiflung, noch zur wilden Anklage, sie sieht nur einen Schuster, der Schmidt heißt und ein Lump ist! Lachen muß man und lachen soll auch ihr Pastor, und als er nach ihrer Predigt wieder lachen kann, da ist er gerettet. Rieke wird bleiben, der Pastor wird fortfahren nach seiner Überzeugung zu handeln — Schluß!

In eigentümlicher Weise hat Schlaikjer diese Handlung, die durchaus eine innerliche ist, aber als innerliche in der Tat ununterbrochen fortschreitet, halb komisch, halb ernst mit einem Stich ins Tragische gestaltet. Und nichts ist bezeichnender für die zwiespältige Natur dieser Komödie, deren kecke Frische im Dialog und in der Charakteristik der beiden Gestalten, der prächtigen Rieke und des fröhlichen Studenten, liegt, während die Komik im Gehaben und inneren Erleben des Pastors unter dem schweren, wuchtigen

Ernst seines Sozialgefühls gleichsam erstickt wird, als daß das Publikum unbekümmert und, wie es schien, von dem dunklen Hintergrund des Stückes geradezu unberührt, die heitere Seite ausschließlich auf sich wirken ließ und den Szenen, mit denen diese heitere Seite noch verstärkt ist, in denen Rieke ihr straffes Hausregiment führt und ihrem Widerpart im Pastorat, dem versoffenen alten Krischan, den Daumen aufs Auge hält, zujauchzte. Der große Erfolg der Komödie ging durchaus daraus hervor, daß die Laune des Publikums den idealistischen Pastor von vornherein nicht ernst und etwas in Übereinstimmung mit seiner Frau Schwester nahm. Die Unwahrscheinlichkeiten treten bei dieser Auffassung zurück; den puritanischen Lebensüberzeugungen Pastor Dahls, dessen Evangelium auf das Bild, daß leichter ein Kamel durch ein Nadelöhr gehen, als ein Reicher ins Himmelreich kommen wird, zusammengeschrumpft erscheint, wird keine Bedeutung beigemessen; die feierliche Weihe des Geistlichen kommt beinahe nur in der großen und schönen Szene, wo Rieke vor ihrem Herrn die schlimmen Erfahrungen ihrer Vergangenheit beichtet, zur Geltung. Aber ein Widerspruch bleibt doch fühlbar. Sollen wir schließlich an die Genesung des Pfarrers, an seine Erhebung über die Verbitterung der Stunde und die Torheit seiner Selbstverblendung glauben, dann darf diese Torheit nicht so verklärt werden, darf nicht den düsteren Anstrich des unbelehr- und unbekehrbaren Fanatismus haben, dann muß neben dem rührenden Glücksgefühl, mit dem Pastor Dahl sein neues Leben unter den kleinen Leuten genießt, die lächerliche Kehrseite dieses Glücks lebendig aufgezeigt sein. Es spricht für die starke Wirkung der Ursprünglichkeit und des Behagens, die der Dichter in der Zeichnung der Hauptgestalt entfaltet hat, daß die naheliegenden Bedenken gegen die Weltanschauung des Pastors ruhig beiseite geschoben wurden.

* * *

Oskar Blumenthal: Die Fee Caprice.

Residenztheater. 1. Februar. Zum ersten Male.

Die Mode des Verslustspiels, die dem bis zum Einfältigen ausschließlichen Kultus der pikanten Prosa auf der Bühne gefolgt ist, muß ihren Höhepunkt noch nicht erreicht haben, wenn ein den Geschmackspuls des großen Publikums so wohl beobachtender Schriftsteller, wie Blumenthal, mit den Herren Fulda und Schönthan-Koppel in Wettlauf tritt. Nicht, als ob ihm dies schwer fallen könnte. Oskar Blumenthal hat immer sehr hübsch, klipp und klar ins Ohr klingende Verse geschrieben und auf der Grenze zwischen Bonmot und Epigramm oft und gern scharmützelt. Aber seine Beziehung zur Durchschnittsstimmung des großen Publikums war allezeit so eng, daß er vorzeiten die Romantiker, die das Bedürfnis nach dem Reiz und Klang des Verses auch im Lustspiel verspürten oder zu verspüren meinten, lieber in lustigen wohlgereimten Sprüchen verspottet, als ihnen nachgedichtet hätte. Nun hat's ihn doch angewandelt den Leuten zu zeigen, daß er auch dichten und selbst in diesem Spiel — für mehr als Spiel wird er's nicht halten — immer noch ein gut Teil beweglicher, witziger und bühnenerfahrener sein kann, als alle Konkurrenten von der Neuromantik.

Gerechterweise muß man hinzufügen, daß der Verfasser der „Fee Caprice" die Konsequenzen seines Entschlusses nach der Seite der Erfindung hin vollständig zieht. Er führt die Handlung und die Intrigue auf die einfachsten Linien der alten Komödie zurück. Graf Cornel v. Lund erfreut sich einer reizenden jungen Frau, die ein wenig die Caprice hat, ihrem Gemahl das Leben sauer zu machen und sich den Hof machen zu lassen. Mit besonderer Energie geschieht das letztere von seiten des düsterlichen, weltschmerzlichen Poeten Rolf Eberhard und des dreist zuversichtlichen Sportsmanns Wendelin v. Frick. Diese beiden Gesellen hat Graf Cornel abwechselnd im Hause und auf dem Halse,

sie schaffen ihm in seinem reizenden Asyl am Genfer See schon Not genug, und nun soll er auch noch drei Wochen nach Genua reisen und die capriciöse Gräfin Marion mit ihren Anbetern allein lassen. In dieser Not rät ihm der welterfahrene Freund Baron Falkenhagen, das alte Rezept zu probieren, Gift mit Gegengift auszugleichen und den einen Anbeter und Hausfreund zum eifersüchtigen Hüter des andern zu setzen. Das gelingt denn nun so ziemlich und der muntere Sportsmann überwacht den elegischen Poeten so gut, daß dieser an der Wand hinauflaufen möchte und zuletzt mit seinem „Unzertrennlichen“ so hart aneinandergerät, daß eine Forderung auf Pistolen unvermeidlich wird. Inzwischen aber ist es den rührenden Phrasen und tragischen Allüren Rolf Eberhards doch geglückt, sich ein wenig in die Herzen aller um den Weg befindlichen Backfische und ein ganz klein wenig auch in das Herz der Gräfin hineinzudichten. Und da hat denn Herr v. Falkenhagen das uralte Hilfsmittel der Lustspielvorsehungen bereit, einen Brief, durch den der erhabene politische Flüchtling, der nach seinen Erzählungen für die Freiheit gekämpft hat, als Angstmeier bezeichnet wird, der sich, ehe noch ein Schuß gefallen ist, in einer Rotweinkiste nach der freien Schweiz spedieren ließ, und der einsame ideal entsagende Wanderer sich als wohlbestallter Familienvater entlarvt, der daheim Frau und Kinder im Stiche gelassen hat. Er sollte tief beschämt davonschleichen, aber da er über die gemeinen Vorurteile erhaben ist und sein inneres Gesetz nur von seinem Genius empfängt, so geht er mit großer Pose ab, schießt dem radfahrenden und rudernden Herrn v. Frick noch einen Fittich lahm und überläßt die Beschämung der Gräfin, deren Gemahl gerade zur rechten Zeit von Genua zurückkehrt. Die schöne Frau wirft sich reumütig in die Arme des Gatten, und Baron Lothar v. Falkenhagen gibt eine Parabase zum besten, daß in der Ehe Liebe und Verstand regieren müssen und nicht die Fee Caprice.

In der Charakteristik der Gestalten möchte Blumenthal über die Typen des Verslustspiels hinausgehen und satirische Schärfe entfalten. Namentlich der „Überdichter" Rolf Eberhard, ein Milchbruder des polnischen Klavierspielers aus dem „Probepfeil", der inzwischen Zähne bekommen hat, soll diesem Zwecke dienen. Freilich wär's hübsch, wenn sich das ganze Geschlecht der erhabenen Wortmacher und unechten Weltumwälzer so im Handumdrehen auf einen eitlen kleinen Poseur und Lügenbold zurückführen ließe, aber so wohlfeil ist das nun leider nicht, und die Sentenzen, mit denen die Erscheinung abgetan werden soll, fallen unglaublich dürftig und banal aus. Überhaupt sind die witzigen Wendungen des Versdialogs um ein gut Teil echter, als die ernsten und moralisierenden Stellen, die sich fast durchgehend als „Talmi" erweisen. Und zwar Talmi der schlimmen Art, eine Weltanschauung, die darauf hinausläuft, daß der Mensch ein bißchen Vernunft, ein bißchen Anstand und sehr viel Geld haben muß, um das Dasein äußerst vergnüglich zu führen und zu finden. Doch fällt weder die Charakteristik, noch der ethische Gehalt des Lustspiels bei seiner Wirkung und Aufnahme ins Gewicht; man ergötzt sich an dem raschen Verlaufe, an den guten Einfällen, an der geschickten Verbindung alter Lustspielmotive und Gestaltenumrisse mit etlichen unzweifelhaft neuen, man lauscht mit einigem Behagen den frischen Versen mit ihren anmutigen Abwechselungen und wohlaufgesetzten Schlagreimen, man versteht ganz gut, daß harmlose Zuschauer das Spiel über die Maßen „geistreich" finden, und muß immer die Treffsicherheit des Schützen rühmen, wenn auch das Schwarze, worein getroffen werden soll, ziemlich breit und weithin sichtbar ist.

* * *

Hermann Sudermann: Es lebe das Leben.

Königl. Schauspielhaus. 13. März. Zum ersten Male.

Sudermanns neuestes Schauspiel ist eine schlimme Probe auf die Echtheit und Kraft der literarischen Bewegung, die unter dröhnenden Rufen nach Natur, nach allem Reichtum der Wirklichkeit, unter gellenden Verwünschungen der Kunst vergangener Tage, seit länger als einem Jahrzehnt unsere Literatur erfüllt hat. Nach allen Anläufen und überraschenden Wendungen des Naturalismus eine ergrübelte, erpreßte, die Dinge hin- und herwendende, in jedes beliebige elektrische Licht oder bengalische Feuer rückende Problemkunst. Anstatt wirklich geschauten, miterlebten Lebens, die Verkörperung parteitendenziöser Begriffe, Schlagworte und Redensarten, die nur dadurch den Schein einer Wirklichkeit annehmen, daß der großstädtische Zeitungsklatsch in die Rolle des gewaltigen Schicksals befördert wird. Anstatt lebendiger Menschen, die in Leid und Freud, in Tat und Schuld für sich stehen, ein Herz und ein Gewissen in sich selbst tragen, eine lange Reihe von Figuren, die ihres Daseins Wohl und Wehe nach der Anschauung regeln, daß alles, schlechthin alles erlaubt sei, so lange es nicht in den Zeitungen und der Gesellschaft zur Sprache kommt. Anstatt der tiefen Konflikte echter großer Gegensätze, die Talmitragik von Lebenskreisen, in denen der Schein allein herrscht und die sich den Genuß von Zeit zu Zeit mit einem todbringenden Skandal würzen. Seldwyler, die, wenn ihre Zeit gekommen ist, sich selbst fallen lassen müssen, damit Platz für die Nachwachsenden wird.

Im großen und ganzen kommt das Rezept zu Ehren, das die Aftermuse im Prolog von Hebbels „Diamant“ zum Besten gibt:

> Dann setze man bei mäß'gen Flammen
> Die Charaktere sich zusammen;
> Man gebe sich nicht zuviel Mühe,
> Das Erst' und Letzte ist die Brühe!

die Brühe der Tagesstimmung und der gesellschaftlichen Ausbeutung sensationeller Ereignisse, der Anspielungen auf hundert Alltagsvorgänge und einer Sittenschilderung, in der nichts fehlt, was die Wirkung pikanter macht. Nicht der Heuchler, der zum Schwachkopf wird und, während er eine Schuld der Leidenschaft auf der Seele hat, aufprotzt und eine Triumphrede gegen die Ehescheidung und für die unverbrüchliche Heiligkeit des häuslichen Herdes hält. Nicht der dumme Junge, der eine Flugschrift wider den Zweikampf hinausschickt, dem sühnenden Selbstmord das Wort redet, und, ohne es zu ahnen, seinen Vater zum Tode verurteilt. Nicht der Predigtamtskandidat, der, wie er an seinem konservativen Heiligen einen Fleck entdeckt, hingeht und Sozialdemokrat wird. Nicht der ideale Sozialdemokrat, der, nachdem er den Gegner niedergehetzt hat, in einer post festum kommenden Edelmutsszene die kompromittierenden Briefe der Gräfin Beate an Herrn v. Völkerlingk zurückgibt. Nicht des Herrn Staatssekretärs Exzellenz, der seinem Stiefbruder zwar das Verhältnis zur Gräfin Beate gar sehr verdenkt, aber nur weil er gern selbst an des Bruders Stelle wäre. Nicht der dekadente Prinz, der der Moral nur „einen Züchtungswert" zuspricht. Nicht der ostelbische „Agrarier", der die angeblichen Anschauungen seiner Standesgenossen mit den Worten enthüllt: „Zum Deiwel auch! Wozu sind wir denn der preußische Adel, wenn der Staat nich für uns sorgen soll.

Doch es ziemt sich, daß wir auch auf die tieferen Zwecke und Ziele des Verfassers verständnisvoll eingehen. Wir sehen in Gräfin Beate und Richard v. Völkerlingk ein Menschenpaar, das sich vor fünfzehn Jahren in schuldvoller Leidenschaft aneinandergeschlossen, aber seit einem Jahrzehnt an die Stelle der Leidenschaft eine ideale Freundschaft gesetzt hat. Wir erfahren, daß Herr v. Völkerlingk nach seiner Befreundung mit Graf Michael Kellinghausen, dem getäuschten Gatten Beates, auf die Wandlung des

früher bestandenen Verhältnisses gedrungen hat. Richard Völkerlingk wäre wohl auch der Mann gewesen, der offen Farbe bekannt, seine eigene lieb- und freudlose Ehe getrennt und eine nachträgliche Verbindung mit Gräfin Beate erstrebt hätte. Die Gräfin ist's gewesen, die ihres vergötterten Geliebten Leben nicht mit einem Skandal und den Nachwirkungen eines Skandals belasten wollte; sie hat das schuldvolle Schweigen herbeigeführt. Wir dürfen daher, als es zum lange gefürchteten und doch Knall und Fall eintretenden Zusammenbruch kommt, als die Erregung des gutmütigen Grafen Michael alles in Trümmer schlägt und Richard Völkerlingk nur die Pistole zu bleiben scheint, uns nicht allzu sehr zu wundern, daß sie auch jetzt sich selbst opfert, um den Geliebten am Leben und für eine große Zukunft zu erhalten. Sie nimmt bei einem glänzenden Frühstück in ihrem Hause Gift, zwingt durch ihren Opfertod ihren Mann, den Baron Völkerlingk zum Gelöbnis zu drängen, daß er leben will, und sieht, wie es scheint, in ihrem letzten Traum nicht nur die Kinder (ihre Tochter Ellen und Völkerlingks Sohn Norbert) glücklich, sondern auch die große Laufbahn des konservativen Politikers gerettet. Ein Gedanke wie der der Charlotte Stieglitz, die sich das Messer in die Brust stieß, damit ihr schwächlicher Lyriker durch den Schmerz um ihren Tod ein großer Dichter werde. Wenn die Gräfin wirklich wähnen kann, daß sie durch ihre Aufopferung eines verlorenen Lebens ein wertvolleres und für die Welt bedeutenderes rette, so irrt sie traurig. Lebt auch nur ein Rest von tieferem Gefühl und von Edelsinn in Herrn v. Völkerlingk, so ist er fortan ein gebrochener Mann und wird trotz der Äußerung Sr. Majestät weder preußischer Staatsminister noch Reichskanzler werden.

Möglich auch, daß Sudermann den Zuschauern und Hörern im Gegenteil zu Gemüt führen wollte, daß hier das wertvollere Leben für das wertlosere, die freie, selbst-

herrliche Persönlichkeit, der die Leidenschaft eine Stufe empor zu ihrem Selbst war, für den Mann hingegeben wird, der kein eigenes Gewissen, der nur das Gewissen der Allgemeinheit in sich trägt. Die Sophistik der theatralischen Verherrlichung und die beabsichtigte Unwahrheit der Situationen machen jedes deutliche Unterscheiden der letzten Absichten des Werks — wenn wir annehmen, daß es mehr sein solle als eine bittere Satire gegen die konservative Partei — schlechthin unmöglich. Was heißt es, wenn Herr v. Völkerlingk in der letzten Unterredung mit Beate sagt: „Diese Briefe hat mir soeben Herr Meixner übergeben. Hätt' er es gestern getan, wir wären gerettet gewesen!" Gestern? Aber gestern war es doch, wo Graf Michael Richard v. Völkerlingks Ehrenwort verlangte, daß nichts existiere, was ein Motiv auch nur zum leisesten Achselzucken geben könne, und wo infolgedessen die Wahrheit herauskam? Soll das heißen, daß, wenn Völkerlingk die Briefe gestern gehabt hätte, er ein falsches Ehrenwort gegeben haben würde? Auf Schritt und Tritt stoßen wir auf diese Hemmnisse freier, warmer Anteilnahme an den handelnden Gestalten, auf widerspruchsvolle, künstliche Charakteristik, die uns nicht menschliche Züge, sondern die theatralische Beleuchtung zeigt, in die diese Züge gerückt sind. Doch indem man alle diese Widersprüche ernst nimmt und auf Ursprünge und Wirkungen zurückzuverfolgen und hinzuführen sucht, die außerhalb der Kulissen liegen, begeht man schon einen Fehler. Die theatralische These und Antithese, die Anknüpfung an die erprobten Eindrücke der neueren Bühnentechnik, ein Quentchen Ibsen, ein Gramm Tolstoi, ein paar Kilo Sardou, ein Zentner „Berliner Tageblatt", mehr Journalisten- als Lebens-Deutsch, die sichere Berechnung auf die Spannung des Parteihasses und des nimmermüden, nimmersatten Klatsches, das alles ergibt Resultate, wie wir sie in „Es lebe das Leben" vor uns haben. Schade um eine Reihe scharfer und guter Einzel-

beobachtungen, die den Schein des Lebens in diesem Stücke unterstützen, aber nicht Leben in höherem Sinne hervorrufen können, die jedoch verraten, daß der Dichter der „Frau Sorge“, der Schauspiele „Sodoms Ende“, „Heimat“ und der ersten Akte des „Glücks im Winkel“ auch einen anderen Weg hätte gehen können, als den, den er unter dem Beifall von „ganz Berlin“ einzuschlagen beliebt hat.

* * *

Gabriele d'Annunzio: Die Gioconda.

Königl. Schauspielhaus. 15. März. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Es handelt sich in d'Annunzios Trauerspiel um das Produkt einer Treibhauskunst, die mit der Unmittelbarkeit des Lebens oder, um im Bilde zu bleiben, mit der nährenden Erde, der der Eichbaum wie der Rosenstock mit seinen köstlichen Blüten entwächst, nichts zu tun hat. Doch wer je auf den Gartenterrassen der Isola bella und Isola Madre gestanden hat, weiß, daß die künstlich gezüchteten, exotischen Bäume dieser Zaubergärten mit dem Flutspiegel des Lago maggiore und den weichen Linien der Ufer wunderbar zusammengestimmt sind. Unter dem Künstlervolke Italiens ist noch vieles Kunst, was uns schon als Künstelei gilt, und der schwüle aber duftige Dunst eines Treibhauses voll Orchideen und anderer phantastischer Blumen wirkt berauschend und nervenkitzelnd. Die Doppelwirkung, das Ineinanderspiel eines fast brutalen Naturalismus mit mystischer Symbolik, der dämonische Traum, nach dem jedes Bildhauermodell sich dem Künstler zur Aphrodite wandeln muß, der Trieb, der Charaktere und Schicksale hinter schimmernden Schleiern halb zu verbergen strebt, erscheinen den Landsleuten des Dichters, die so viel künstliche, überfeinerte, filtrierte Kunst

zu genießen, nicht aus dem Leben zu schöpfen, aber ins Leben hineinzutragen wußten, vielleicht als ebensoviele Vorzüge mehr. Und tatsächlich beginnt ja die Tragödie d'Annunzios erst „jenseits des Todes".

Der Florentiner Bildhauer Lucio Sattala hat sich dem Konflikt, in den ihn die wirkliche Liebe für seine Gattin Silvia und die Leidenschaft für ein geheimnisvolles Modell, Gioconda Dianti, versetzt hat, durch Selbstmord zu entziehen getrachtet. Er ist, man möchte sagen zu seinem Unglück, gerettet worden. Jetzt, wie er ins Leben zurücktreten, sich im dankbaren Gefühl des Neugenesenden an seine Gattin und an sein Kind anschließen möchte, spürt er zugleich, daß die Gioconda ihn nicht loslassen wird. Madonna Silvia hat natürlich während des Krankenlagers zunächst nur an den geliebten Mann, den Vater ihres Kindes gedacht, während Gioconda, als Verkörperung der Kunst, dem Tonmodell eines begonnenen großen Werkes in Lucios Werkstatt geheimnisvolle Sorgfalt gewidmet hat. Sowie Silvia erfährt, daß ihr von der rätselhaften Schönheit, die die Seele wie die Sinne des kaum vom Tode erstandenen Gatten eingenommen hat, neue Gefahr droht, erhebt sie sich zu einem leidenschaftlich wilden Kampfe mit der dämonischen Nebenbuhlerin. Sie erwartet diese in der Werkstatt ihres Mannes, und von der Höhe ihres geheiligten Ehefrauenrechtes herunter sucht sie die Eindringlingin moralisch zu vernichten und für immer hinwegzuweisen. Sie scheut selbst die Lüge nicht, daß sie im Einverständnis mit Lucio handle, und treibt damit die erbitterte Gioconda dazu, Sattalas Statue zertrümmern zu wollen. Silvia stürzt der rasend Gewordenen nach, und indem sie das Kunstwerk ihres Gatten zu retten sucht, werden ihre schönen Hände vom Sturz der Sphinx verstümmelt. Sie bleibt am Leben, um in bitterer Resignation ihren Gemahl der Gioconda, seinem Liebes- und Künstlerglück mit dieser zu überlassen. „Dies Schicksal trifft mich, weil ich die Hände nach etwas

ausgestreckt habe, das mir nicht gehört." Nun denn, wenn Silvia kein Recht auf ihren Mann hat, so fragt man sich unwillkürlich, inwiefern Signorina Gioconda ein besseres habe. Doch das ist's ja eben: diese Gioconda ist ja gar kein Mädchen, kein Modell, sie ist die verkörperte Kunst selbst, die lebendige Plastik, der der Bildhauer seine Seele verschrieben hat. Und die hundert Fragezeichen, die für den Hörer und Leser der Dichtung übrig bleiben, die ihm das Gefühl verwirren und den gesunden Sinn betäuben, soll alle die kleine Sirenetta beseitigen, die der verstümmelten, unseligen Silvia vom Zauber des ewigen Meeres erzählt!

Es ist eine Kunst in dieser italienischen Tragödie, die aller Menschen von kräftiger Unmittelbarkeit des Gefühls, aller, die einen Rest von natürlichem Unterscheidungsvermögen und klarer Beherrschung des Lebens bewahren, als „der Armen im Geist" spottet. Aus dem Wesen dieser Kunst wird kein bleibendes, lebendiges Werk geboren; die alte Mischung von Farbenpracht, von schwelgerischer Weichlichkeit und grausamem Kitzel, die vor Jahrhunderten Marinis „Adone" erfüllt und die kranke Einbildungskraft von Hunderttausenden betäubt hat, scheint neu auferstanden.

* * *

Paul Lindau: Nacht und Morgen.

Königl. Schauspielhaus. 3. April. Zum ersten Male.

Es ist, als ob man einem Bilde gegenüberstünde, in dem man neben Lichtern und Schatten fortgesetzt die Hand des Malers, der jene verteilt, sehen müßte. Die beiden Hauptmotive des Stücks: die verhängnisvolle Nachwirkung einer Liebeszusammenkunft, die Geheimnis bleiben sollte und müßte, und der Verdacht eines Landesverrats und verbrecherischer Auslieferung wichtiger politischer Aktenstücke an einen französischen Botschaftssekretär, sind uralte,

eiserne Bestandteile des Hintertreppenromans wie des ihm verwandten Schauspiels. Die Hauptwirkung von „Nacht und Morgen“ beruht nun auf dem Parallelismus zwischen beiden Motiven. Indem der traurige Held, der sich Legationsrat v. Eckhorst nennt, durch die ritterliche Pflicht der Diskretion zum Schweigen genötigt und der Verdacht eines Verbrechens im Amte gegen ihn verstärkt wird, fühlt sich der mit der Voruntersuchung beauftragte Polizeidirektor Wittenhagen gedrungen, immer schärfer auf die Enthüllung des unseligen Geheimnisses hinzudrängen, das zwischen Nacht und Morgen liegt. Einen Augenblick, nachdem diese Enthüllung durch Eckhorsts Mitschuldige und schöne Schwägerin Ellen v. Raventz erfolgt und die Polizei glücklich im Besitze einer Tatsache ist, die sie an sich gar nichts angeht und deren Folgen mit ganzer Wucht nur auf die Familie fallen, löst der arme, vom Gewissen gepeinigte Schuldige des Depeschendiebstahls, der Kanzleibote Zülke, die Verwirrung durch eine Selbstanklage. Die Wahrscheinlichkeit eines derartigen Zusammentreffens der Umstände ist nicht groß. Lindau hat sie nach Kräften verstärkt und dabei die Kunst des Feuilletonisten: die dünnen Fäden seiner Erfindung überall mit den stärkeren politischer und anderer Tagesinteressen zu verknüpfen, nicht außer acht gelassen. Gleichwohl bleibt die Spannung eine nur mäßige; die flachen, herkömmlichen Gestalten üben an sich keine Anziehung aus, und da die Handlung nicht aus den Handelnden selbst hervorgeht und sie in jene nur verstrickt werden, so bleibt es bei der Teilnahme, die uns eine dunkle und verworrene Geschichte einflößen kann, in der mancherlei menschlicher Jammer zu Tage tritt.

Die erste Voraussetzung der ganzen Verwickelung von „Nacht und Morgen“ bleibt so ziemlich unerklärt. Warum der Legationsrat Freiherr v. Eckhorst um die jüngere Schwester Sabine geworben hat, während er mit der älteren Ellen ein Verhältnis unterhielt und diese Schwägerin

nötigte, nach bekanntem Heineschen Rezept aus Ärger den ersten besten Mann zu heiraten, der ihr über den Weg lief, mag dahingestellt bleiben. Wie Herr v. Eckhorst seinem Freunde, dem Legationssekretär Hans v. Strehlow, und nachher seiner armen, tapferen Frau versichert, soll es sich bei der letzten Zusammenkunft mit Ellen nicht um einen Anfang, nicht um eine Fortsetzung, sondern um einen Abschluß handeln. Daß dieser Abschluß zu etwas ganz anderem führt als zu einer bitteren Auseinandersetzung, ist bei der Natur des Herrn und der Dame nicht weiter verwunderlich. Als nun aber die Stunden, in denen Kurt v. Eckhorst mit Frau v. Raventz beisammen war, verhängnisvolle Bedeutung gewinnen, sich mit den einzelnen Umständen des Depeschendiebstahls unselig verschlingen, da kommen wir zu keinerlei Mitgefühl für jene hart an einen Abgrund gedrängten Persönlichkeiten, sondern all unser Interesse und Mitleid wendet sich zu Sabine, der Frau Eckhorsts, die im Eifer, den Gatten zu verteidigen, seine unbefleckte Ehre zu erweisen, an der erschütternden und im gewissen Sinne vernichtenden Katastrophe ihres Lebens selbst mitarbeitet. Die Entdeckung des Depeschendiebes, obschon dieser durch altpreußische Soldatennatur, eisernes Kreuz und sonstige Tüchtigkeit, sowie durch den Pflichtkonflikt, in den ungeratene Söhne ihre braven Väter öfter versetzen, unserer Teilnahme besonders empfohlen ist, läßt uns ganz kalt. Und der Verfasser hat dafür gesorgt, daß im stummen Spiele der drei Hauptbeteiligten am Schlusse die Frage nach dem Schicksale des armen Zülke völlig erstickt wird. Ob Herr v. Ferrière mit der erkauften Depesche die etwas über Italien und den Dreibund enthält, im auswärtigen Amt zu Paris groß Glück machen wird, ist auch gleichgültig. Das Ganze hinterläßt einen ziemlich unerquicklichen Eindruck, obschon kein Mensch die literarische Routine und die Kenntnis des herkömmlichen Bühneneffekts verkennen wird.

* * *

Henrik Ibsen: Baumeister Solneß.

Königl. Schauspielhaus. 25. September. Zum ersten Male.

„Baumeister Solneß“ gehört zu der Folge der späteren Dramen Ibsens, in denen es sich um psychologische Experimente handelt, die trotz ihrer künstlichen und zum Teil hart an der Grenze der seelischen Überreizung und des Wahnsinns hingehenden, sagen wir nicht Unmöglichkeiten, aber äußersten Möglichkeiten, trotz ihrer das Gefühl verwirrenden Zuspitzungen, sich innerhalb sehr einfacher äußerer Vorgänge abspielen. Dank der eigentümlichen Technik Ibsens scheinen die Dinge naturgemäß und logisch sich zu entwickeln, und mit dem Dichter wird der Zuschauer den Punkt leicht übersehen, wo die tragische Schwere und geheimnisvolle Vieldeutigkeit dieser Dramen ins Komische umschlägt. Doch sobald jener Punkt in die Augen springt, ist es um die seelische Erschütterung, die diese Erfindungen und Gestalten hervorrufen sollen, geschehen. Spürt man einmal, daß es nicht tragische Notwendigkeiten und unwiderstehliche Naturgewalten sind, die sich hier gegenüberstehen, daß die grübelnde Willkür einen stärkeren Anteil an ihnen hat, als der Eindruck des Lebens auf den Dichter, so regen sich auch im Zuschauer und Leser der grimmige Zweifel und die Ironie, mit denen Ibsen diesen Bildern gegenüber gestanden hat, bevor er sie in die mystische oder unheimliche Beleuchtung rückte, die Mängel und Widersprüche ausgleichen soll. Da „das neugeborne Auge, das die alte Tat wandelt“, dem Dichter selbst nicht überall zu eigen ist, wie kann er es von denen fordern, die durch ihn und mit ihm sehen müssen?

Gilt dies von Ibsens späteren Dramen im allgemeinen, so leidet es auf „Baumeister Solneß“ im besonderen volle Anwendung. Die Anlage des Schauspiels ist die Ibsen eigentümliche, daß ein Menschenschicksal, ein Vorgang und eine Katastrophe in einer der kleinen norwegischen Städte,

zum Spiegel des allgemeinen Lebens, der Zeit und der letzten seelischen Tiefen in der Menschennatur dienen müssen. Es ist ein höchster Triumph der Kunst, wenn sich eine realistische Handlung von warmer Belebung und voller Wirkung so vollständig mit ihrer höheren und geheimeren Bedeutung deckt, daß der unbefangen Genießende zunächst ganz hingenommen von der dramatischen Gestaltung wird, das Symbol, dessen Träger die Gestalten sind, eben nur ahnt und erst nach und nach klar erkennt. Doch solcher Triumph der Kunst setzt voraus, daß die Einheit von Erfindung und Bedeutung, von unmittelbarem Leben und allgemeiner Lebensphilosophie, in der Phantasie und im Gemüt des Dichters vorhanden sind, fordert, daß die Linien der konkreten Handlung nirgends ins Schwanken kommen und die letzte Offenbarung, der sie dienen soll, nicht dem leisesten Zweifel Raum läßt. Nun aber ist „Baumeister Solneß" auch von den unbedingten Bewunderern Ibsens bald als eine somnambule Dichtung und allegorische Autobiographie (Maeterlinck), bald als eine „grausame Beichte, in der der Zwiespalt von Gewissen und Tatkraft zu Tage tritt", bezeichnet worden, nun haben Vorkämpfer des Dichters eingeräumt: eine teilweise innerliche Unklarheit, die in unzulänglichen Symbolen und erkältenden Allegorien zum Ausdruck gelangt, beeinträchtige „Baumeister Solneß" (Reich) und gedeutet: „Schon wähnte der Dichter seinen Wunsch erfüllt, schon sah er das dritte Reich seines Traums „beinahe" auf dem Tische liegen, da fiel ihm noch rechtzeitig ein, daß es nur ein dummes Königreich Apfelsinia sei, nur ein Luftschloß ohne Grundmauer, in dessen Nähe er geraten war, eine Phantasiewelt, keine Wirklichkeit, daß der Baumeister Solneß anders aussieht, als Hildes wilde Sehnsucht ihn sich geträumt hat" (Paul Schlenther). Von vornherein ist also gewiß, daß die Erfindung des Dichters nicht eine kräftig aus Wurzeln und Blattwerk steigende Blüte ist, auf der sich mit schillernden

Flügeln der Falter erhabener Symbolik wiegt, sondern daß sie weit eher den rätselhaften Naturgebilden gleicht, die im Übergang von der Pflanze zum Tiere stehen.

Es erweist sich schlechthin unmöglich, die Handlung des Schauspiels „Baumeister Solneß“ zunächst einmal ganz fest und begrenzt als einfache, lebendige Wirklichkeit anzuschauen. Das realistische Stück zeigt uns einen gewaltigen Streber, einen Baukünstler, der nicht sonderlich viel vom Fach verstanden, aber „die Beine unter die Arme genommen“, andere ausgenützt, andere verdrängt, der „Glück“ im gemeinen Wortsinn gehabt hat. Er ist auch keineswegs gesinnt, auf den Platz zu verzichten, den er sich erobert hat, den Jüngeren, den Allerjüngsten vielleicht, Platz zu machen; freiwillig wird er nimmermehr zurücktreten, vor keinem davonlaufen, wer es auch sei. Er verläßt sich dabei viel weniger auf seine künstlerische Kraft, sein Können, als auf eine suggestive Wirkung seines Wesens, die er rücksichtslos allen gegenüber erprobt, mit denen das Leben ihn zusammenführt. Wie er die armen Broviks, Vater und Sohn, niederhält, wie er sich der Seele der kleinen Kaja, der Verlobten Ragnars, bemächtigt hat, ohne in ihr etwas anderes zu sehen als ein Werkzeug, so wünscht er selbstherrlich den Menschen behagliche Heimstätten zu errichten, baut keine Kirchen mehr, da er mit Gott im Krieg ist. Nichtsdestoweniger ist ihm in dieser Selbstherrlichkeit übel genug zu Mute, denn Solneß hat, und darin unterscheidet er sich merklich von anderen Strebern, die den Kampf ums Dasein führen, ein Gewissen. Nicht das robuste Gewissen, um das er die alten Wikinger beneidet, die nach fremden Ländern segelten und plünderten, Häuser in Brand steckten, Männer totschlugen und Frauen raubten und, wenn sie wieder heimkamen, fressen und saufen konnten, als wenn nichts geschehen wäre, sondern ein teufelmäßig empfindliches, feines Gewissen, das ihm jeden Augenblick zuruft, daß sein Glück mit dem Unglück anderer, von seiner

eigenen Frau Aline angefangen, erkauft worden sei. Er wirft sich die geheimnisvolle Kraft vor, nach der seine Wünsche in Erfüllung gehen, nach der die alte Bude, Alinens Erbhaus, abgebrannt ist und ihm Raum für sein Bauen geschafft hat; er wirft sich den Tod seiner Kinder vor, er leidet schwer darunter, daß seine kinderlose Frau ihres Lebensberufs und Lebensglücks beraubt ist. Freilich schaut die Schlange aus dem Kraut, denn Solneß zittert vor allem vor der Vergeltung; eines Tags wird der Rückschlag kommen, irgend einer wird sich vordrängen mit der Forderung: Tritt zurück hinter mich! Und für moderne Naturen seines Schlages ist die einfache Wahrheit des alten Brovik: „Herrgott, es ist doch wohl Platz da für mehr als bloß einen" nicht vorhanden. Gleichwohl kommt ihm der Sturz von anderer Seite, als er ihn erwartet. Vor zehn Jahren, als er bei der Einweihung der letzten Kirche, die er gebaut, den Kranz auf der Turmspitze aufpflanzte, hat er, ganz nebenbei, die hypnotische Kraft seines Wesens an der jungen Hilde Wangel, dem frechen, sensationslüsternen Backfisch aus der „Frau vom Meere" erprobt, hat die Dreizehnjährige in die Arme geschlossen, geküßt, sie seine Prinzessin geheißen und ihr das Königreich Apfelsinia versprochen. So ist er der Traum Jung-Hildes geworden, und nun kommt sie, ihn zu verwirklichen, setzt sich fest im Hause Solneß und stürzt sich, nach Raubvogelmanier, auf die Beute, die ihren Hunger reizt. Wohl ist Solneß nicht der, als den sie ihn zu finden erwartet, aber etwas, etwas ist doch in seinem Wesen, das sie festhält. Sie stachelt ihn auf, sie will und muß ihn noch einmal mit dem Kranze hoch auf einem Turme sehen. Dann wird er die Kraft haben, sich aus der ganzen engen Lumpenwelt, in der er verkommt, loszureißen und mit ihr gemeinsam „Luftschlösser" bauen können. Und so steigt Solneß unter dem dämonischen Einfluß des stärkeren Willens und eines eigenen, neu erwachten Lebensgefühls auf das Gerüst am hohen Turme

seines neuerbauten Wohnhauses, schmückt die Turmspitze mit dem Kranze und stürzt, während Hilde jauchzt: „Es lebe Baumeister Solneß", schwindelerfaßt und zerschmettert in die Tiefe.

Dieser Verlauf der Handlung läßt sich nicht einmal erzählen, ohne über das Geschehene hinauszuweisen auf die Bedeutung, die weit draußen liegt. Der Turmbau ist „das äußere Sinnbild einer Sehnsucht nach innerer Aufbauung und Auferstehung". Hilde Wangel, die kindisch das Erklettern der Turmspitze fordert, ist gleichsam nur ein Abbild des einen Dranges in Solneß, des Dranges nach hohem Dasein und persönlicher Größe. Der „Übermensch" aber, der Solneß so gern wäre, wenn er auch nur ein vielgesuchter Baumeister in einem norwegischen Küstennest ist, darf kein Gewissen haben und sich nicht von den „niederen Lebenskräften" herunterziehen lassen. Er darf auch keine Furcht vor der Vergeltung hegen, er muß erkennen, daß die Verantwortlichkeit ein Wahn ist. Wie ein blendendes, aber unheimliches Licht blitzt es einmal über den Grundgedanken dieses tragischen Schauspiels. Solneß meint, daß seine Frau Aline sich nie über den Verlust ihrer Kinder, ihrer beiden herzigen Buben, trösten wird. Und sie — sie trauert viel mehr um ihre Puppen und der Großmutter alte Seidenkleider und um das ganze Gewinkel im alten, niedergebrannten Hause, als um den Untergang ihres Mutterglücks! So weist sich also aus, daß auch die Deutung, die im Baumeister Solneß ein Bekenntnis sieht, daß es doch nicht gehe ohne Gewissen, ohne Achtung vor den Rechten der Anderen, keineswegs das ganze Rätsel der Dichtung löst. Hilde Wangel, die im halben Wahnsinn das Schlußwort spricht: „Aber ganz bis zur Spitze ist er gekommen. Und ich habe Harfen gehört in den Lüften. Mein, mein Baumeister!" soll am Ende doch Recht behalten? Was ich an anderer Stelle hervorgehoben: „es lebt immer etwas vom Skaldentum seiner Heimat in Ibsen, und wie die

künstlichen Umschreibungen in den Drapas fahrender isländischer Sänger etwas ganz anderes bedeuteten, als der Hörer zunächst vernahm, so birgt sich hinter der höhnischen Deutlichkeit, mit der Menschliches, Allzumenschliches in Ibsens Dramen verkörpert erscheint, das leidenschaftliche Verlangen nach einem reinen, hellen, unsagbar seligen Etwas, das außer der Natur und über der Natur ist“, das hat mir der Eindruck des „Baumeister Solneß“ wieder entschieden bestätigt.

* * *

Max Halbe: Walpurgistag.

Königl. Schauspielhaus. 13. Oktober. Uraufführung.

Es sind, soviel ich zu sehen vermag, drei Hauptmängel, die der vollen dramatischen, der lebendigen dichterischen Wirkung der Komödie im Wege stehen. Auch der Dichter der „Jugend“ und der „Mutter Erde“ entzieht sich der modischen Kunstrichtung nicht, die mit einem Mal aller Wirklichkeit, aller Unmittelbarkeit des Lebens und der Gestaltungen den Rücken kehrt, die nur im Spiegel märchenhafter, phantastisch-willkürlicher, wenn's hoch kommt „symbolisch“ getaufter Erfindung die feinsten, fesselndsten und eigenartigsten Menschenzüge und Seelenregungen zu erkennen vermeint. Auf rasch gezimmerter Brücke, zu der die Dichtung der „Meistersinger von Nürnberg“ und neuerer wie älterer romantischer Komödien die Balken hergeben müssen, entflieht er ins Traumland der Postkutschenzeit, nach der verschlafenen kleinen Reichsstadt Eckardsbronn. In diesem Traumland soll alles wieder wichtig werden, was längst nichtig war, sollen sich die abgebrauchtesten Motive und Scherze wieder verjüngen, hier meint er sich im breitesten Behagen der Schilderung ergehen und alle die Schmerzen, die einen modernen Dichter gepreßt und gezwickt haben,

verklärend darleben zu können. In diesem Traumland gibt es kein wahres Leben, nicht Menschen mit hunderttausend Gesichtern, Seelen, Leidenschaften und Lebensaufgaben, gibt es nur bezopfte Philister und den tagesüblichen Genius; hier walten nicht die großen, tiefreichenden Gegensätze der Wirklichkeit, sondern der eine bis zum Überdruß gesehene Gegensatz zwischen den Kegeln und dem Kegelschieber, der unfehlbar und immer alle neune schiebt, weil die Kegel von selbst umfallen. Der Genius ist der immer wiederkehrende, der ewige, durch und durch kranke Poet und Künstler der neuesten Bühnen- und Romandichtung, schier noch eintöniger und unindividueller, als der ewige Leutnant des deutschen Schwankes, der Poet, der nach dem Goethischen Spruch lebt:

Dichter gleichen Bären,
Die immer an den eignen Pfoten zehren!

und der es nicht Wort haben will, daß die Welt tausend Helden und das Leben tausend Konflikte aufweist, die wichtiger und ergreifender sind, als der Kampf zwischen dem freien Poeten Ansgar und Jan Veter, dem Meisterdichter von Eckardsbronn, der sich Biterolf aus dem „Tannhäuser" zum Muster erwählt und die „hohe Tugend" preist. Nebenbei gesagt, was sind das für jämmerliche Gegensätze, was ist das für ein Sieg, wenn Ansgar den Vertreter der armseligsten und kläglichsten Dilettantenpoesie glücklich niedersingt. Rücken Plattheiten und Abgeschmacktheiten darum höher, weil sie etwas anderes bedeuten sollen, als wir vor Augen sehen? Der zweite empfindliche Mangel des „Walpurgistags" ist, daß diese ganze krause Erfindung mit all ihren Einfällen, mit der Bürgerin aus Heliopolis, mit dem weltwandernden Zyniker Theophrastus Spenser, mit dem Bürgermeister Liebetreu, mit dem Hirschenwirt und dem Apollobund, nur durch den echtesten, freiesten Humor in Fluß gebracht werden könnte, daß den tollen

Einfällen das helle, übermütige Lachen fehlt, das uns zum Mitlachen zwänge. Wer strahlende Heiterkeit wecken will, der darf nicht mitten in fröhlichster Lust ernsthafte oder gar sentimentale Gesichter schneiden und des Lebens Unverstand mit Wehmut genießen wollen. Der dritte und vielleicht am ehesten zu beseitigende Mangel ist die schleppende, lähmende Breite einer ganzen Folge von Szenen, die keinen andern Zweck zu haben scheinen, als Vorgänge ein wenig zu motivieren und wahrscheinlicher zu machen, die zuletzt doch auf Treu und Glauben, nach der Stimmung, die sie wecken, hingenommen werden müssen. Welcher Überfluß an Worten und Versen wird aufgewendet, um uns deutlich zu machen, daß die Eckardsbronner alle Jahre einen Dichterkönig krönen, den sie nachher mit Füßen treten, und daß sie, wenn sie einen haben, dem sie den Kranz dauernd zusprechen, stets an den Unrechten geraten. Das alles wissen wir ja seit den Tagen des „Gestiefelten Katers“; hier hätte sich der Dichter kurz fassen und uns rasch in die Mitte seines Spiels hineinführen dürfen. All das Beiwerk, mit dem er den Kern der Sache umgeben hat, wird nicht recht lebendig, die Verbreiterung dieser Szenen hilft nicht zur Erhöhung der Stimmung, der erste Akt dehnt sich zu ganz ungehöriger Länge aus. Und doch ist dies alles nebensächlich gegenüber dem Hauptgebrechen der ganzen Komödie: der abstrakten, ergrübelten, ausgerechneten, papiernen Symbolik. Es ist wahrlich kein glücklicher Sprung, den Halbe aus dem Gebiet der Wirklichkeit in die Phantasiekomödie unternommen hat; die Figuren dieses bunten Spiels weigern sich, durchaus Gestalten zu werden, und wo sie's werden, sind es karikierte Gestalten. Kommt der Dichter von der pessimistisch angehauchten Ästhetik und Modekunst nicht los, kann er sich nicht in die Region kräftiger Frische erheben, so tut er jedenfalls besser, bei den düstern Wirklichkeiten von „Mutter Erde“ und „Haus Rosenhagen“ zu beharren.

Möglich wär's, daß ein paar glückliche Striche, ein entschlossenes Herauswerfen ganz stimmungsloser Wiederholungen den Nachdruck verstärkten und einige Steigerung bewirkten, daß dann auch poetische Einzelheiten, an denen es nicht fehlt, besser zu ihrem Rechte kämen. Aber die Hervorkehrung der wirksameren Späße, wie des dichtenden Hirschenwirts und des Vereins Apollo mit seinen Sängern, würde die Komödie viel näher an die Posse heranrücken, als es in der Absicht des Dichters liegt. Das Ringen nach etwas Höherem, nach dem Ausdruck eines innerlich Eigentümlichen, das entschieden in der neuen Schöpfung waltet, gewinnt auf der Bühne doch erst dann Lebensrecht, wenn es zum Anteil zwingend, fortreißend und überzeugend in die Erscheinung tritt, und das ist im „Walpurgistag" kaum stellenweis der Fall. Bunte Bewegung wandelt sich zur Handlung nur wo sie kräftig zusammengefaßt, straff auf ein Ziel gerichtet wird. Daß ich damit der seelenlosen theatralischen Technik nicht das Wort reden will, brauche ich nicht zu sagen.

* * *

Heinrich v. Kleist: Amphitryon.

Königl. Schauspielhaus. 26. Oktober. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Sie würden nicht wenig den Kopf geschüttelt haben, die Männer vom Eingang des neunzehnten Jahrhunderts, die sich, als 1807 Kleists „Amphitryon" zuerst hier in Dresden gedruckt und von Adam Müller herausgegeben worden war, in Gunst und Abgunst, in Bewunderung und Zweifel über die wundersame Schöpfung vernehmen ließen, wenn ihnen einer vorausgesagt hätte, daß fast ein Jahrhundert später das von Kleist zu einem ernsten, feierlichen Spiel, einer Art Mysterium, erhobene, geistreich übermütige Schelmenstück

des Franzosen lebendig auf den Brettern erscheinen sollte. Auch wer sich seiner Zeit enthusiastisch darüber aussprach, wie Friedrich Gentz, der sich in Karlsbad bemühte, Goethe zu seiner Meinung herüberzuziehen, der setzte voraus, daß Kleist, indem er das Grundmotiv von Molières Komödie in eine höhere Region erhob und die Gestalt der Alkmene durch Innigkeit und rührenden Seelenschmerz verklärte, auf jede Darstellung Verzicht geleistet habe. Und Goethe, der es nach einem Brief an Adam Müller „durchaus schwer fand, das rechte Wort zu finden", und der in der gewaltsamen Zusammenfügung antiker und moderner Elemente „keine neue Organisation und allenfalls nur ein wunderliches Symbol, wie die Schlange, die sich in den Schwanz beißt", erkannte, rechnete den „Amphitryon" unzweifelhaft zu den Werken, bei denen es ihn mit Bekümmernis erfüllte, junge Männer von Geist und Talent auf ein Theater warten zu sehen, welches da kommen soll. Doch da die Stellung Kleists in unserer Literatur im Verlauf des letzten Halbjahrhunderts so wesentlich gewandelt worden ist, da des Dichters Biograph Adolf Wilbrandt nicht nur Recht mit dem Wort behält: „ein merkwürdiger Versuch, an dem das Genie mit seinen Kräften nicht gespart hat, wird der Amphitryon immer bleiben", sondern auch überzeugend dartut, daß Heinrich v. Kleist in diesem „Lustspiel" seinen dramatischen Stil zuerst gefunden hatte, so konnte eine literarische Gesellschaft, die das abnorm Eigentümliche, das Problematische, das innerlich Mächtige, aber nicht ganz Ausgereifte, das Geniale, das in nachtwandlerischer Sicherheit am schmalsten Grad des Möglichen hinschreitet, eben nicht abzulehnen braucht, nicht leicht eine glücklichere Wahl treffen, als daß sie diesem poetischen Werke des großen Dichters einmal zu theatralischem Leben verhalf. Welch einen Kern von warmem, von höchstem und reinstem Lebensgefühl, welch eine ergreifende Mischung von Wehmut und Rührung mit toller Lust und genialem Humor, welch einen

Glanz, welche Schlagkraft, welche Feinheit des dramatischen Ausdrucks hat der angebliche Molière-Übersetzer dem „Amphitryon“ aus seinem eigensten Vermögen gegeben! Der träumerische Ernst, der sich am liebsten in die letzten Rätsel des Daseins versenkt, der behagliche Scherz, der seine Freude an den volkstümlich komischen, ja burlesken Sosiasszenen hat, schmelzen nicht völlig in eins, aber sie sind so reich, in so ergötzlichem Wechsel beisammen, daß sie uns den ganzen Kleist spiegeln.

Seinen dramatischen Stil hat der Dichter in diesem Jugendwerke gefunden. „Einen Stil“, sagt Wilbrandt, „der sich weder an Goethe, noch an Schiller anlehnte, und doch auf dem Wege dieser Meister fortging, aber in bewußtem Streben, die freie Nachahmung der Natur nie und nirgends dem Vers zu Liebe zu unterdrücken.“ Ich meine, daß auch schon im „Amphitryon“ zu dieser Eigenart die andere tritt, daß der Dichter seelische Regungen, letzte Geheimnisse des Gefühls, die die Musik des Verses und der Reiz des malenden Wortes nicht ausdeuten können, im herüber- und hinüberfliegenden Laut der Rede und Gegenrede, im aufblitzenden und rasch wechselnden Bild und Gegenbild, in der Wechselwirkung von Frage und Ausruf überraschend enthüllt. Und jene dritte, daß der Dichter in scheinbar breiter, behaglicher Ausführung der Szenen nicht nur die psychologische Entwickelung, sondern auch die Handlung unablässig zu schwellen und weiter zu treiben vermag, ohne äußerer Hilfsmittel benötigt zu sein. Gewiß gelingt es Kleist hier, in diesem, seiner eigenen Phantasie und seinem Gefühl nur halb gehörigen Spiel, nicht völlig, die Disharmonie der antiken Götterfabel, seiner besonderen Auffassung und unserer unmittelbaren Empfindung zu lösen. Aber es ist doch auf der anderen Seite eine solche Überfülle lebendiger Kraft, ein so unerschöpflicher Reichtum poetischer Schönheiten und Feinheiten in dem Werke, es entfaltet sich in ihm bereits so der unwiderstehliche Reiz der Kleistschen

Ursprünglichkeit, die mit aller Plastik, allem malerischen Realismus und aller dramatischen Steigerung durchaus aufs Gemüt wirkt und wirken will, daß wir den genialen Versuch in unserer Literatur nicht missen möchten, und nur dankbar dafür sind, ihn nun auch einmal mit Augen geschaut zu haben.

Auch wer Kleists „Amphitryon“ nur nach seiner fragwürdigen Seite erkennt und sich über die Disparität des mystischen Vorgangs, des schmerzlichen Verlangens des Zeus nach irdischer Liebe, und der derben Komik im Spiel des Schelmen Sosias mit seinem anderen Ich, dem in Sosias Maske auftretenden Hermes, nicht hinaussetzen kann, wird doch zugestehen, daß er den Eindruck genialer Ursprünglichkeit und ein Erkleckliches an geistvollen und ergötzlichen Einzelheiten davongetragen hat.

* * *

Otto Ernst: Die Gerechtigkeit.

Königl. Schauspielhaus. 1. November. Uraufführung.

Ich glaube durchzufühlen, daß dem Dichter ursprünglich eine Satire von attischer Freiheit und Größe vorschwebte, eine gewaltige Satire auf das papierne Zeitalter, auf die elende Knechtschaft, in die sich die sogenannte öffentliche Meinung begeben hat, auf den benebelnden, sinnverwirrenden Einfluß, den schlechte Druckerschwärze und schlechtes Zeitungspapier auf die Gehirne der Menschen üben. Ich merke, daß der Verfasser der „Gerechtigkeit“ einer kräftigen, männlichen Erhebung frischer Schaffenskraft, ehrlicher Arbeit und berechtigten Selbstgefühls über die achselzuckende Resignation, mit der die anständigen Menschen von heute gewissen Tageserscheinungen gegenüberstehen, das Wort reden wollte. Ich sehe, daß in einigen

Szenen der neuen Komödie die ursprüngliche Wärme, das feinere Gefühl, der erfreuliche Schwung, die helläugige, scharfe Beobachtung, die dem zuversichtlichen Talent Otto Ernsts zu eigen waren, ihn auch jetzt noch stellenweise über öde Kulissenroutine und Gartenlaubensentimentalität emportragen. Aber darüber ist keine Täuschung möglich, daß die verhängnisvolle Praxis, deren sich schon Euripides im Hades berühmte: „die Kunst abzumagern, ihr mit Säftchen von Plaudermus alles Gewicht zu nehmen", daß die herkömmliche Unterordnung der Lebenswahrheit, der frischen Phantasie und des tieferen Sinns unter den wohlfeileren Brettereffekt, die Berechnung auf überlieferte Schwachheiten des Publikums, die Begnügsamkeit mit dem Abgebrauchten, das die Leute ja auch zufriedenstellt, dem Dichter der Komödie „Die Gerechtigkeit" schwer geschadet haben. Wer als Wagenlenker mit Sechsen in die Rennbahn einfährt, befriedigt nicht, wenn er sich am Schlusse als gewandten Läufer darstellt. Und wer mit so schneidender Satire einsetzt, wie der Verfasser der „Gerechtigkeit", wer die härtesten Gegensätze unseres Kulturlebens verkörpern, den hochnötigen Sieg über die Vernunft, die Unsinn, die Wohltat, die Plage geworden ist, darstellen will, der darf uns nicht mit der billigen Versöhnung eines zufälligen äußeren Erfolges seines Helden abfinden. Otto Ernst weiß ganz gut, und wir alle wissen es mit ihm, daß der Künstler, der sich auf solchen Kampf eingelassen hat, wie ihn das Stück darstellt, zunächst allemal unterliegt, verloren scheint, allerdings nur zunächst, und daß die Bürgschaft seines schließlichen Triumphes nur in ihm selbst und niemals in der Laune eben des Publikums beruhen kann, das sich von jeder gedruckten Phrase und namentlich von jeder schnoddrigen Frechheit imponieren läßt. Warum wickelt der Verfasser die Dinge, deren scharfe Kanten er soeben aufgewiesen hat, nachträglich in Baumwolle? Warum hebt er seinen Helden nicht zu der Höhe männlicher Unabhängigkeit, innerer Entsagungs-

kraft, die allein den wahren Gegensatz all der Entartung und Lumperei der freien und — verkauften Presse bildet?

Doch ich höre die Leser rufen, daß sie ja noch gar nicht deutlich erfahren haben, wie sich der Kampf und die Gegensätze, von denen die Rede ist, auf der Bühne darstellen. Der erste Akt führt uns in breitester Ausführung die auffällig zahlreiche Redaktion des Revolverblattes „Die Gerechtigkeit" vor, eines edlen Organs, dem der Dichter nach dem Sammelrecht der Karikatur, alle Sünden rein geschäftlicher, inserathungriger Zeitungen und verkommener gewissenloser Zeitungsschreiber aufgeladen hat. Die sämtlichen Redakteure werden von ihrem Chef und Gebieter, dem geriebenen, ganz gemütliches Hanseatisch sprechenden Buchdrucker Löhmann, als Tintensklaven behandelt, verdienen übrigens nichts besseres. Sie leiten eine kritische Hetze gegen den jungen Komponisten und Musikschriftsteller Dr. Felix Frank ein. Der Chefredakteur Dr. Memling haßt besagten jungen Künstler, weil dieser seine Frau nicht engagiert hat. Dafür reißt ihn denn nun der Musikredakteur des Blattes, Richard Struppmann, eine feile und hämische Seele, nach allen Regeln der Kunst, mit bewußter Lüge, aber in dem Tone, der unfehlbar auf die Leute wirkt, schnöde herunter. Obschon ein verständiger Freund des Künstlers, der Redakteur Dr. Auerbach, ein vornehm denkender, jedoch in bezug auf die Presse äußerst hoffnungsloser Mann, den erbitterten Frank vor falschen Schritten zu bewahren sucht, so läßt sich der Musiker von seiner gerechten Entrüstung überwältigen, schreibt eine Replik an die „Gerechtigkeit" und eröffnet den Kampf gegen Gemeinheit und systematische Verleumdung. Daß er in diesem Kampfe alsbald allein steht, darf niemand Wunder nehmen; die Schritte und Maßregeln Franks können nichts bewirken, und sein mutiges Herz und ehrlich aufwallendes Blut verhalten sich zum Schmutz im Redaktionszimmer der „Gerechtigkeit" genau, wie wenn einer mit dem blanken

Schwert in einen Berg zähen, klebrigen Vogelleims hiebe! Gleichwohl ist's unmöglich, sich des Mitgefühls mit dem prächtigen Gesellen zu entschlagen, der auf dem Höhepunkte des Stücks sich anschickt, ganz allein die Kraft des gesunden Zorns und seiner guten Sache zu erproben. Er erhält leider nur eine schwache Gelegenheit dazu: die „Gerechtigkeit" liefert eins ihrer besten Kunststücke. Sie veröffentlicht am Tage vor der Aufführung von Franks neuer Oper eine vernichtende Kritik dieser, die der Berichterstatter, der verhindert war der Aufführung beizuwohnen, nach der Generalprobe geschrieben hat und die durch ein angebliches Versehen der Druckerei einen Tag zu früh veröffentlicht worden ist. Der Theaterdirektor hält's unter diesen Umständen für besser, die erste Aufführung zu verschieben, Felix Frank aber besteht trotzig auf ihr, und nun kommen die glücklichen Wendungen Schlag auf Schlag; einer der Redakteure der „Gerechtigkeit", Heidemann, kündigt in sittlicher Entrüstung seine Stellung bei dem Revolverblatte auf, sein Töchterlein Gerda erscheint mit Blumen und Huldigungen bei dem jungen Komponisten, als die liebliche Botin neuen lichten Lebens; die bewußte Oper geht (hinter den Kulissen) mit Triumph in Szene, der enthusiastische Beifall des Publikums gestaltet sich zugleich zu einem Strafgericht für die „Gerechtigkeit", die übrigens, wie uns ihr Eigentümer nicht im Zweifel läßt, morgen der öffentlichen Meinung Rechnung tragen und die Namen Felix Franks und seines Werkes zu den Sternen heben wird. Der Komponist freut sich, als guter Sohn, des Gücks seiner Mutter mehr als seines eigenen und führt ihr zur Vervollständigung dieses Glücks Fräulein Gerda Heidemann, die er am Abend zuvor zum ersten Male gesehen hat, als seine Braut zu.

Muß man sich eingestehen, daß auch schon in den ersten Akten ein Mißverhältnis zwischen den breit ausgeführten Sittenbildern aus der Redaktionshöhle der „Gerechtigkeit",

mit ihren charakteristischen Gestalten, und den dürftig behandelten Gegenspielern obwaltet, wirken auch in diesem ersten Akte gewisse unnötig ausgedehnte Erörterungen schleppend und ermüdend, so bleibt doch bis zu der Auseinandersetzung zwischen Frank und Auerbach im dritten Akte eine Vertiefung und durchaus glückliche Steigerung der Handlung. Wenn infolge des unerschütterlichen Entschlusses Franks eine Prüfung nach der andern über ihn hereinbräche, seine Oper dank der „Gerechtigkeits"-Kritik eine Niederlage erlitte, der tapfere Künstler sich aber hoch über dieses Mißgeschick erhöbe, wenn der Ausgang der Komödie uns, trotz allem, die Überzeugung hinterließe, daß Felix Franks Sieg nur noch eine Frage der Zeit sei, so wäre dies poetisch größer, kräftiger, wertvoller, als die begütigenden Szenen des vierten und fünften Aktes, die verzweifelt an die Rührkomödie gemahnen und mit ihren Einlenkungen, ihren Zurücknahmen der herben Anklagen der ersten Akte, ihrem Abbrechen der dolchartig geschliffenen Spitzen des Stückes einen sehr geteilten Eindruck hinterlassen. Die innere Entwickelung und die Charakteristik der auf der guten Seite stehenden Figuren bleiben so auffällig hinter den ergötzlich verächtlichen Gestalten der schlimmen Seite zurück, daß man sich fragt, wie dem Verfasser diese Disproportion entgehen konnte? Lediglich der resignierte Dr. Robert Auerbach hat etwas tiefere Wurzeln; dem Helden gibt der Dichter scheinbar die treibende Kraft und versagt ihm dann ihre von innen heraus siegende Entfaltung. Mit einem Wort, die gute Komödie, nach der wir uns sehnen und zu der unser Leben, unsere Welt schier gewaltsam hindrängen, wird aus dieser Mischung von bedeutenden und kleinlichen Motiven, aus diesem Wechsel von Herausforderung und Zurückweichen, von poetischer Ehrlichkeit und theatralischer Gaukelei nimmermehr gewonnen. Man hat „Die Gerechtigkeit" mit Freytags „Journalisten" in Parallele ziehen wollen, und es gibt Leute, die das neue

Stück zeitgemäßer und darum vortrefflicher finden, als das angeblich antiquierte. Diese Leute mögen sich fragen, ob man „Die Gerechtigkeit“ nach einem halben Jahrhundert noch spielen können wird, wie „Die Journalisten“.

* * *

Armin Gimmerthal: Aschenbachs.

Königl. Schauspielhaus. 13. November. Uraufführung.

Eine erschütternde Begebenheit: den wirtschaftlichen Untergang eines jungen thüringischen Bauern, einen Untergang der vom Zusammenwirken ungünstiger Umstände und dem Haß und Trotz eines bis zur Tücke listigen, bis zum Wahnsinn selbstsüchtigen, bis zur teuflischen Bosheit rachgierigen Vaters herbeigeführt wird und damit endet, daß der gehetzte, zertretene, um jede Lebensfreude, um die Frucht seines Fleißes, schließlich um seine Ehre gebrachte Heinrich Aschenbach diesen entsetzlichen Vater mit dem Beile erschlägt, hat der Verfasser zu gestalten unternommen. Die volle Ehrlichkeit schlichter Wirklichkeitsschilderung, die treffende Beobachtung der Volkssitte, der warme Anteil am trostlosen Schicksal braver, tüchtiger und doch unseliger Menschen, die Charakteristik des jungen Bauern und seiner Frau Rosale, die glückliche Zuspitzung einiger Szenen auf theatralische Wirkung, heben die dramatisierte Dorfgeschichte Gimmerthals über die bloße photographische Wiedergabe eines schrecklichen Vorgangs hinaus. Die Verwendung der Thüringer Mundart gibt dem Ganzen das Gepräge, gelegentlich wohl auch den Schein der heute über alles gepriesenen „Bodenständigkeit“. Vor die Wahl gestellt, ob man diesem entschlossenen, nüchternen, aber die Nöte, die Sorgen und die herzpressenden Konflikte des Alltags treu erfassenden Naturalismus, oder der nebelhaften, symbolischen Stimmungsmalerei, die doch auch keine echte

Poesie wird, den Vorzug geben soll, wird die Entscheidung für den erstern leicht. Aber das eben bleibt die Frage, warum wir nur jene Wahl haben sollen, warum unsere Dichter das Recht beanspruchen, sich bald das eine, bald das andere Hauptstück der lebenatmenden, lebenweckenden ganzen Dichtung zu schenken?

Gimmerthals Schauspiel „Aschenbachs" schließt zweifellos den Kern einer dörflichen Tragödie, die Keime zu den starken Gegensätzen, auf denen alles echte dramatische Leben und jede nachhaltige dramatische Wirkung beruht, in sich ein. Aber der Verfasser läßt sich, allzugenügsam, an den schlimmen Tatsachen genügen. Der Konflikt zwischen dem Vater, der nicht ins Altenteil will, dem der Gedanke unerträglich ist, dem Sohn und der Schwiegertochter Feld und Wirtschaft überlassen zu müssen, das Verhängnis, das den Alten dennoch zwingt, sich dem verhaßten Muß zu fügen, der unversöhnliche Groll, den er seinen Kindern und Allen trägt, die dem jungen Paar geholfen haben, die schier sinnlose Wut, mit der er die vermeinten „Räuber" seines Eigentums verfolgt, verleumdet, zu Fall bringt, behalten in Gimmerthals Handlung etwas Zufälliges, Wurzelloses, lösen einander mehr ab, als daß sie ineinander verschmolzen wären. Der Verfasser motiviert viel und gelegentlich sehr fein, wie beispielsweise in der Selbsterkenntnis, welche die arme Rosale zu Anfang des vierten Aktes überkommt. Aber die eigentliche tiefste Arbeit des Dramatikers und vollends des Tragikers: die Hauptmotive seines Dramas mit starken Wurzeln im Boden natürlicher, dem Leben entwachsender Charaktergegensätze zu befestigen, hat er nur halb getan. Das äußerliche Unglück Heinrich Aschenbachs, der Mißwachs, der Fall seiner Pferde, der Rückgang des ganzen Hauses, die notgedrungenen Schulden und das innere Elend des Zerwürfnisses mit dem Vater und die tückevolle Bosheit des Alten müßten vielmehr zu einer Kette von Ursachen und Wirkungen mit völlig überzeugender

Notwendigkeit verbunden sein. Selbst beim letzten Unheil, daß der verkrüppelte Vater, indem er sich bettelnd an die Straße stellt, den Sohn auch noch der letzten Hilfe, die ihm ein Rittmeister Birnholz bringen soll, beraubt und ihn in den Ruf eines Sohnes bringt, der seinen alten Erzeuger Hunger leiden läßt, bleibt das Zwielicht, ob das in halber Unzurechnungsfähigkeit geschieht, oder ob's der Wut entquillt, mit welcher der alte Aschenbach den Pfarrer anherrscht: „Ich glaub' lieber an' Deifel — der is viel mehr drhinter her, ein' zu runjenieren, als eier lieber Gott ein' zu helfe. Un dr Deifel därf au mause. Jetzt maust'r mich mit den Juden was ich erarbeit hab, un mit dem Pfarr, was ich erspart hab, un mit dem Schuldenmacher un dem Frauensmensch, was meine is!" Über dem ganzen Schauspiel liegt drückend die Atmosphäre leidenschaftsloser Kleinlichkeit, innerlicher Armseligkeit, dumpfer Beschränktheit, die durch die heiteren kleinen Züge aus dem Volksleben nur vorübergehend zerteilt wird. Dazu kommt ein merkwürdig schleppender Gang in einzelnen Szenen; wenn dennoch der Anteil nicht erlahmt, so ist dies auf die Zustandsschilderungen zurückzuführen. Außerdem hatte man den Eindruck, daß das Publikum von der letzten tragischen Situation erschreckt und überrascht wurde, und freilich hätte die Wendung zum glücklicheren Ausgang nahe genug gelegen, wenn Pate Linsenbarth und der Herr Pfarrer den Mund eine Viertelstunde früher aufgetan hätten.

* * *

Gustav Freytag: Die Journalisten.

Königl. Schauspielhaus. 8. Dezember. Neu einstudiert.

Fünfzig Jahre bedeuten in den Geschicken der Völker, der großen Entwicklungen der menschlichen Kultur je nach den Umständen viel oder wenig. Im engeren Rahmen der Kunstgeschichte besagt ein Halbjahrhundert allezeit viel,

und da wir gründlich erkannt haben, wie kurz die Ewigkeit dichterischer Schöpfungen, mit der sich unsere gelehrten Poeten des siebzehnten Jahrhunderts so stolz brüsteten, eigentlich (wenige große Ausnahmen abgerechnet) zu sein pflegt, so rechnen wir Werke, die fünf Jahrzehnte hindurch in fröhlicher Unmittelbarkeit lebendig wirken und schon der dritten Generation Genuß gewähren, unbedenklich zu den bleibenden der Literatur. Auf der Bühne vollends, wo der Tag den Tag verschlingt, will es für ein deutsches Lustspiel etwas heißen, sich ein halbes Jahrhundert in vollen Ehren und in unverminderter Frische zu behaupten. Um einen sicheren Maßstab für die Wirkungskraft von Gustav Freytags „Journalisten" zu haben, müßte man wissen, wie viele Lustspiele um das Jahr 1852 und bis zum Jahre 1870 als Neuigkeiten erschienen und gespielt wurden, die alle längst wieder verschwunden, die meist mit Recht, gelegentlich mit Unrecht vergessen worden sind, während dies eine Werk dem Spielplane jedes besseren Theaters dauernd einverleibt blieb. Die Berichte aus den Jahren 1852 und 1853, wo die „Journalisten" zuerst über alle Bühnen gingen, sprechen wohl von guten Erfolgen des vortrefflichen Stückes, aber sie wissen nichts von den „Sensationen", die seitdem üblich geworden sind, und nur wenige von ihnen wagen die Hoffnung auszudrücken, daß das deutsche Theater an Freytags humoristischer und leicht satirischer Erfindung einen dauernden Gewinn gemacht habe.

Wie immer erregte damals das subjektive Element in der geistvollen, bunten und heiteren Lebenswiedergabe Freytags mannigfach Befremden. Ein Kritiker, der wie wenige die allgemeinen Vorzüge des Lustspiels zu würdigen wußte, Otto Banck, schrieb nach der ersten Dresdner Aufführung im März 1853: „Es zieht sich durch die „Journalisten" ein gewisses Brüskieren des Lächerlichen, eine forcierte Anwendung des Witzes und der Satire hin, die nicht nur bei hierzu geeigneten Szenen in den

Gedanken hervortritt, sondern sich auch bei ernsten Momenten inniger Herzenstiefe der Gefühle bemächtigt und das zartere Empfinden sarkastisch parodiert." Der Beurteiler hatte hier wohl vor allem die Gestalt des Bolz im Auge, er glaubte in dieser ihn schmerzlich berührenden Eigentümlichkeit eine „Influenz kritischer Geistestätigkeit" zu erkennen. Nachmals offenbarten Fritz v. Fink und andere Charaktere in Freytags Romanen, daß auch der übermütige, seine heiligsten Gefühle hinter einem Scherz bergende Redakteur der Zeitung „Union" der innersten Natur eines Dichters entstammte, dem die lyrische Unmittelbarkeit versagt war, und der in spröder Schamhaftigkeit das tiefste Leben der Seele nur auf Augenblicke enthüllen mochte. Gerade diese Eigentümlichkeit, die im Lustspiel kaum ein Mangel ist, trug wie ein Gerbstoff mit zur Erhaltung des Werks bei, und die Besonderheit Freytags hat sich seit manchem Jahrzehnt zu einer weitverbreiteten Neigung moderner Menschen gewandelt. So sind die Bedenken längst geschwunden, die sich da und dort äußerten und das ganze Geschick der „Journalisten" lehrt, daß die lebendige und feine Menschendarstellung und der warme Anteil des Dichters an seinen Gestalten die beste Bürgschaft ihrer Dauer bleibt. Denn der ernstere Konflikt des Werks und die Zeitschilderungen aus der Periode des aufstrebenden Liberalismus erscheinen stark abgeblaßt, aber die glückliche Charakteristik und die prächtigen humoristischen Szenen erfüllen uns nach wie vor mit vollem Behagen und heiterem Anteil.

Freytags „Journalisten" sind als Stück aus der Gegenwart bisher in den Äußerlichkeiten der laufenden Mode des Tages dargestellt worden. Beim fünfzigjährigen Jubiläum des Lustspiels hat man sich darauf besonnen, daß im Zuständlichen und in der Gefühls- und Ausdrucksweise desselben doch ein inzwischen historisch gewordenes Element mitwaltet, und hat dem Werke durch die Ein-

kleidung in das Kostüm der fünfziger Jahre sein Recht und einen weiteren Reiz gegeben. Aus „Minna von Barnhelm“ wissen wir, wie sehr gerade die Einkleidung in die Tracht einer vergangenen Zeit geeignet ist, alle die Herzensregungen, Anschauungen und stetig sich erneuernden Schätzungen des inneren menschlichen Wertes und der Charaktertüchtigkeit entscheidend hervortreten zu lassen, die die unmittelbare Gegenwart mit der Vergangenheit eng verknüpfen.

* * *

Maurice Maeterlinck: Monna Vanna.

Königl. Schauspielhaus. 18. Dezember. Zum ersten Male.

Aus dem Traumland des Unbekannten und Unsichtbaren, aus dem Zwielicht eines unheimlichen Walddickichts, in das einzelne goldene Sonnenstrahlen hineinspielen und blitzen, aus der seltsamen Welt, in der die Menschen nicht sprechen, sondern stammeln und ihre dunkeln Schicksale mit Küssen und resignierten Mienen erleben, aus der Welt des Mysteriums und Märchens steigt der vlämische Dichter, der französisch schreibt, plötzlich in die Arena des leidenschaftlich bewegten Lebens, der starken Ereignisse, der erschütternden Konflikte herab. Er versetzt uns auf den Boden einer bestimmten Zeit: des Endes des 15. Jahrhunderts, einer bestimmten Kultur: der der Renaissance, und geschichtlicher Vorgänge: der Kämpfe zwischen den alten Nebenbuhlerinnen Florenz und Pisa, die Guicciardini so breit und eindringlich erzählt hat. Es fällt Maeterlinck natürlich nicht ein, eine historische Tragödie zu gestalten. Die dargestellte äußere Handlung hat für ihn lediglich die Bedeutung, einen wunderbaren, durchaus seelischen Vorgang mit allen seinen Wandlungen zu ermöglichen. Ziehen uns die ersten beiden Akte unwillkürlich in die Spannung des

Ereignisses hinein, liegt uns auch im dritten Akt die Versuchung noch nahe genug, an dem äußeren Schicksal der beiden Hauptgestalten bangen Anteil zu nehmen, so läßt der Dichter keinen Zweifel, daß ihm das innere Erlebnis: die Wendung Monna Vannas vom Gemahl zu dem Manne, den sie vor wenigen Stunden unter verhängnisreichen Umständen kennen gelernt hat, durchaus die Hauptsache blieb. So sehr die Hauptsache, daß unsere Frage nach dem letzten Ausgang der äußeren Geschehnisse ihm als eine vollkommen müßige gelten würde. Mag doch Prinzivalli, den Giovanna Colonna mit ihrem Opfer zu retten wähnt, im Kerker erwürgt oder vergiftet, sie selbst vom Wahnsinn umnachtet werden (was alles wir für möglich halten müssen) — die seelische Entscheidung ist vollbracht: Monna Vanna gehört jetzt dem Prinzivalli, der böse Traum in ihrer Seele ist zu Ende: „der schöne fängt jetzt an, der schöne fängt jetzt an.“ In Monna Vanna lebt nach Maeterlincks Auffassung die Herzenskraft, die dem Ungeheuer, das die Menschen Glück oder Geschick nennen, die Krallen stutzt. Nichtsdestoweniger geht die tiefste und stärkste Wirkung dieses Schauspiels von dem aus, was wir bewegt miterleben, und die Fragezeichen, die der Schluß der Dichtung hinterläßt, entstammen weder müßiger Neugier, noch der kindischen Gewöhnung an theatralische Lösungen. Das Stück Leben, in das uns der Dichter hineingezogen hat, will sein Recht, und wir weigern uns um so mehr, uns mit dem Ausgang zufrieden zu geben, als der alte Marco Colonna, der versteht, daß und warum Monna Vanna den fremden Condottiere retten will, seiner Schwiegertochter zuruft: „Komm zu dir, Vanna, du mußt noch lügen, da man uns noch nicht glaubt.“ Ach und Monna Vannas Talent zum Lügen ist so gering! Indem sie fiebernd nach dem Schlüssel von Prinzivallis Kerker ruft, verrät sie sich eigentlich schon selbst!

Doch versuchen wir zunächst den Grundlinien der Handlung zu folgen. Im belagerten, hungernden Pisa,

in dessen Wälle die Kanonen Prinzivallis eine fünfzig Klafter breite Bresche gelegt haben, im Hause des Befehlshabers der festen Stadt, Guido Colonna, beginnt das Schauspiel. Der Feldhauptmann im Sold der Florentiner hält die Stadt, die keine Kugel mehr zu versenden hat, mit seinem Heere eng umschlossen; jede Stunde muß der Sturm erwartet werden, ja, den Verteidigern der Stadt dünkt es unbegreiflich, daß er nicht längst erfolgt ist. Die ganze Bevölkerung von Pisa hat Tod und Schmach zu erwarten; die Unterhändler, die man zum Angebot der Übergabe hinausgeschickt hat, kehren nicht zurück. Zuletzt hat Guido Colonna den eigenen greisen Vater Marco Colonna ins Lager Prinzivallis entsendet. Und dieser kommt, hat Prinzivalli gesehen, gesprochen, einen Mann in ihm gefunden, den er klug und menschlich nennt, aber hinzugefügt, daß jeder Weise seinen Wahn habe und jeder Gute auf ungeheuerliche Gedanken gerät. Marco martert den Sohn mit einer Redseligkeit, hinter der sich ein furchtbares Geheimnis birgt, das sich nur mühselig dem Gitter der Zähne entringt. Der feindliche Feldhauptmann, vom Argwohn der Florentiner mit Sturz und Tod bedroht, will Pisa nicht stürmen; er erbietet sich, einen Wagenzug mit Lebensmitteln und Wein, mit Pulver und Blei, Rinder- und Schafherden, die das Volk auf Monate speisen können, am Abend nach Pisa hineinzuschicken. Aber er fordert zum Tausch auf eine Nacht das Weib des Prinzivalli, die schöne Giovanna. Allein, und zum Zeichen völliger Hingebung nur in ihren Mantel gehüllt, soll sie im Zelt des Söldnerführers erscheinen. Er fordert sie, weil sie die Schönste ist, weil er sie liebt. Er kennt sie; sie hat ihn nie gesehen oder erinnert sich seiner nicht mehr. Mit überwallendem, leidenschaftlichem Ehrgefühl weigert sich Guido Colonna des schmählichen Opfers. Tausendmal lieber den Tod als solche Schmach! Verachtend hört er die Altersweisheit des Vaters, der findet, daß der Mensch das herbste Leid des Leibes und der Seele

auf sich nehmen solle, um den grausen, kalten Tod mit seinem ewigen Schweigen zu verzögern. Und hier handelt sich's um viele Tausende von Leben, die zu retten sind. Der entschlossene Alte hat vorausgesehen, wie der Sohn sich zu dem verhalten wird, was man ihm ansinnt, hat die Signoria von Pisa vom Anerbieten und den wilden Wünschen Prinzivallis unterrichtet. Die Signoria aber legt die Entscheidung und das Los der Stadt in Monna Vannas Hand. Und Vanna ist nicht einen Augenblick zweifelhaft, daß sie das Werk der Rettung auf sich nehmen, daß sie ihre Ehre opfern muß. Sie sagt schlicht: Ich werde heute abend in Prinzivallis Lager gehen, und geht, geht vom Gatten, der sie nicht versteht, hinweggestoßen.

Der zweite Akt versetzt uns in das Zelt Prinzivallis. Der gefürchtete Bandenführer und Feldhauptmann zeigt sich als ein Mensch, der von einer Leidenschaft, einem glühenden Wunsche ganz erfüllt, sich bewußt zu Grunde richtet und durch eine gerechte Rache, den Verrat an den Florentinern, das einzige Glück erobern will, das er erträumte, seit er träumen konnte. Er fragt nichts nach dem Untergange, der ihm droht, aber er muß, um auch nur die bevorstehende Nacht sicher zu haben, zum Äußersten schreiten, den Kommissar der Republik Florenz Trivulzio überwinden, der ihn niederzustoßen trachtet, als er erkennt, was Prinzivalli tun will; er muß ihn, der mit seinem florentinischen Patriotismus dem heimatlosen, tapferen Feinde Achtung abringt, verhaften lassen. Und nun, wo sein Schicksal auf Messers Schneide steht, nun erscheint die Ersehnte, Begehrte, Erlechzte, in ihren Mantel gehüllt, beim Eintritt ins Lager von einer Kugel an der Schulter gestreift, gleich ihm verwundet. Er versichert sich ihrer Bereitwilligkeit und gönnt ihr zunächst, die Abfahrt des langen Wagenzuges zu schauen, mit dem Pisa die Rettung zugeführt wird, und dann kniet er vor dem Lager, auf dem Monna Vanna sitzt, und enthüllt ihr den Grund seines Verlangens

nach ihr. Er hat sie, da sie und er noch Kinder waren, in Venedig gekannt und geliebt; die Erinnerung an zwölf sonnige Nachmittage, die er mit ihr gespielt hat, ist nie aus seiner Seele geschwunden, er hat ihr Bild durchs Leben getragen, sich im Verzicht heiß nach ihr gesehnt, sie aus Liebe gehaßt. Jetzt, wo er sie sieht, sie hört, kann sie den Entflammten mit einem Blick, einem Wort bändigen, jetzt gewinnt sie volle Macht über ihn, und die kurze Nacht verstreicht, indem beide, traumselig die draußen liegende Welt vergessend, sich auf den Grund ihrer Seele schauen. Da bricht die Katastrophe für Prinzivalli herein; der zweite Kommissar der Florentiner ist im Lager, seine Flucht fast unmöglich, Tod droht von allen Seiten. Und da erwacht in Monna Vanna der Wunsch, ihn zu retten; sie lädt ihn nach Pisa, wohin beide noch zurückgelangen können, als Gast in das Haus ihres Gatten. Die Lichter und Freudenfeuer leuchten, die Glocken klingen aus der geretteten Stadt herüber; im Rausch der Stunde und des Bewußtseins, unberührt zu ihrem Gemahl zurückzukehren, gibt Vanna dem Bedrängten, Bedrohten den ersten Kuß und kehrt in seinem Geleit nach Pisa zurück.

Im Hause Guido Colonnas ist inzwischen Monnas Gemahl, der mit seiner Schmach, wie er wähnt, die Rettung der Stadt bezahlt hat, auf den Gipfel der Erregung und Erbitterung gediehen. Er verflucht den eigenen Vater, dessen Weisheit ihm zum Tausch für ein Leben, das er und Vanna zerstört haben, nichts zu geben hat als den Rat zu warten, zu dulden, zu verzeihen, zu weinen. Er hofft in Prinzivallis Blut das Ungeheure, das er geschehen meint, zu sühnen. Und als nun Vanna, vom blumenstreuenden Volk, das der Retterin zujauchzt, vom verhüllten Prinzivalli begleitet, ins Haus, in den Saal tritt, da ringt er umsonst nach Fassung, heischt mit seinem Weibe allein zu bleiben, will Prinzivalli, den er nicht kennt, hinwegstoßen. Da tritt Monna Vanna zwischen ihn und den Feldhaupt-

mann, enthüllt ihm, was geschehen ist, daß Prinzivalli ihr Retter sei. Der Rachelechzende aber versteht nichts von allem, hofft, daß Vanna mit teuflischer List den Räuber ihrer Ehre nach Pisa und ins Haus ihres Gemahls gelockt habe, will sie jubelnd küssen, schreit das Volk zusammen. Und wie mit letzter gesammelter Kraft Vanna die reine Wahrheit bekennt, ihm sagt, daß sie nichts zu opfern hatte, daß Prinzivallis Leben ihm heilig sein muß, wie sie ihn beschwört, ihr zu glauben, weil er sie liebt, da hat er weder Glauben noch Liebe, sondern das Gelächter des Hohns, da weiß er nur die eine Deutung, daß die Liebesnacht in Prinzivallis Armen Vanna von dem Gemahl hinweg, zu dem Fremden gewandt habe, da schwört er, sie mit ihrem Geliebten frei zu lassen, wenn sie bekenne, daß Prinzivalli sie besessen habe. Vanna kann nur wiederholen, daß sie die Wahrheit gesagt habe; Guido Colonna befiehlt als ein Rasender, Prinzivalli in den Kerker zu werfen, mit der Folter zu erpressen, was er hören will. Wie Monna Vanna dies endlich begreift, da überkommt sie's auch mit unwiderstehlicher Gewalt, daß Prinzivalli der bessere Mann ist, daß sie zu diesem gehört. Da rettet sie ihn vor augenblicklicher Folter und Hinrichtung mit dem falschen Geständnis, daß der Feldhauptmann sie besiegt, besessen, daß sie ihn hierher gelockt habe, um selbst gründliche Rache an ihm zu nehmen. Sie hilft den Überwältigten fesseln, küßt ihn im wirren Taumel dazwischen und verspricht ihm künftige Rettung, immer und immer wieder den Schlüssel seines Kerkers fordernd, weil kein anderer zu ihm dringen dürfe. Und während Guido Colonna kurzsichtig wähnt, nun sein Weib wiedergewonnen zu haben, hat er Monna Vanna — was auch noch geschehen mag — für immer verloren.

Diese Grundlinien der Handlung lassen sich wiedergeben, die Linien, nicht die Arabesken, die sie umspielen, nicht der Schimmer, in den sie getaucht ist, nicht die Schönheit der Gefühlsoffenbarungen, die uns namentlich

im zweiten Akt und in den Szenen des dritten Aktes fesseln, wo Monna Vanna noch auf die siegende Kraft der Wahrheit vertraut. Doch alle diese Elemente tiefer, eigentümlicher Poesie lösen den bedenklichen inneren Widerspruch nicht, der in der Doppelnatur Prinzivallis liegt; der Gewaltmensch, der Condottiere, der er sein muß, um die wilde Forderung an Pisa und Monna Vanna zu richten, läßt sich vom Blick eines reinen Weibes nicht so besiegen, der Gemütsmensch, der Liebende, der dessen fähig ist, konnte die Forderung nicht stellen. Und einer wie der andere kann nicht völlig schweigend das Schicksal über sich ergehen lassen, das im Hause Colonnas über ihn hereinbricht. Er ruft nur einmal „sie lügt, sie lügt, um mich zu retten!“ und wird dann völlig willenlos der Größe des Weibes gegenüber. Die Einkleidung Monna Vannas im ganzen zweiten und dritten Akte macht zudem deutlich, wo auch dies bis hierher bedeutendste aller Maeterlinckschen Dramen mit den Sensationsgelüsten neuester Poesie zusammenhängt, wo der lautere Trank, den der Dichter bieten will, mit Gift gewürzt und modernen Gaumen annehmbar gemacht wird.

* * *

1903.

Gerhart Hauptmann: Der arme Heinrich.

Königl. Schauspielhaus. 7. Februar. Zum ersten Male.

Niemals vielleicht seit den Tagen des Sturmes und Dranges im achtzehnten Jahrhundert ist die deutsche Bühne der poetischen Literatur des Tages so bereitwillig und hoffnungsvoll entgegengekommen, als im letzten hinter uns liegenden Jahrzehnt. Jeden Weg, den die leidenschaftlich nach neuen Zielen strebende, unruhig die Formen wechselnde, ihre Forderungen von gestern heute verleugnende und

verlachende, nach der Natur lechzende und doch der schlichten Natur spottende neueste dramatische Dichtung einschlägt, suchen Theaterleitungen und darstellende Künstler zu ebnen. Alle Bedenken, mit denen man zwischen 1810 und 1880 einer endlosen Reihe wertvoller dramatischer Dichtungen die theatralische Aufführung versagt hat, verwehen vor den Ansprüchen und Darbietungen der zeitgenössischen Talente, soweit ihnen die Meinung und Macht der Mode und die wundersame Kritik zur Seite steht, in der sich ästhetische, ethische und soziale Offenbarungen und alle Künste werbender, trommelschlagender Reklame verbünden. Einerlei, ob es sich um organisch gewachsene, lebensvolle und darum lebensfähige Schöpfungen, oder um die Experimente einer unsicher tastenden und mit sich selbst ringenden Kunst handelt; die Bühne setzt ihre besten Kräfte ein, um die einen wie die andern zu verkörpern. In ihrem Sinne ist es ein Erfolg, wenn augenblicklicher Anteil und Beifall auch die Gebilde krankhafter Stimmung und launischer Willkür krönt; sie ist im Recht, wenn sie getreulich der Entwicklung eines Dichters folgt, der ihr nicht bloß „Die Weber“ und „Fuhrmann Henschel“, sondern auch „Einsame Menschen“, „Kollege Crampton“, den „Biberpelz“ und „Die versunkene Glocke“ geboten hat. Aber sie darf unmöglich erwarten, daß Gerhart Hauptmanns neue Dichtung „Der arme Heinrich“ mit ihrer absonderlichen Mischung von Lebensgefühl und grübelnder Reflexion, von schlichter Wirklichkeitsschilderung und manieristischem Überschwang, von frischer Luft und Weihrauchdunst, von einfacher Hingebung an den überlieferten Stoff und künstlicher, unwahrer Neuromantik dauerndes Leben gewinnen könne. Die auffällige, bei Hauptmann nicht neue Gleichgültigkeit gegen dramatische Logik, und das innere Gesetz dramatischen Aufbaus könnten, wie früher, von der Macht innerer Wahrheit, energischer und warmer Einzelausführung besiegt werden, doch auch das

menschlich Ergreifende, was im Stoff liegt, bringt der Dichter nur einmal, am Schlusse des zweiten Aktes zu erschütternder Geltung, wo der unglückliche von der Miselsucht, der lebendigen Tod bedeutenden Krankheit des Mittelalters, gepeinigte Held in wildem Ausbruch sein verborgenes Elend enthüllt.

Die deutsche Sage vom armen Heinrich findet sich bewahrt im letzten und besten Gedicht des schwäbischen, ritterlichen Dichters Hartmann von Aue, den auch Hauptmann als ritterlichen Dienstmann seines kranken Herrn in sein Drama einführt. Aus lebendiger Anschauung kannte der Dichter des zwölften Jahrhunderts, der am Kreuzzug Friedrichs des Rotbarts, oder sonst einer Kreuzfahrt teilgenommen hatte, die Geisel seiner Tage: den Aussatz. Dies furchtbare Geschenk des Orients war von den heimkehrenden Kreuzfahrern über ganz Europa verbreitet worden; es vernichtete tapfere Männer und blühende Frauen, stieß sie aus der menschlichen Gesellschaft in die Hospitäler und elenden Zufluchtsstätten der „Sondersiechen" hinaus, beraubte sie aller Rechte und ließ die Ausgestoßenen langsam verkommen. Das Gedicht „Der arme Heinrich" erzählt nun, wie ein schlichtes Mädchen bereit ist, für ihren Herrn sich das Herz ausschneiden zu lassen, um ihn mit ihrem Blut von der entsetzlichen Krankheit zu heilen. Im letzten Augenblicke, als sie schon unter dem Messer des Arztes liegt, zerbricht die Selbstsucht, die dem kranken Herrn Heinrich bis dahin erlaubt hat, auf das Blut und den Tod eines reinen, selbstlosen Kindes zu hoffen; er verhindert die Hinopferung, verzichtet auf Genesung und wird eben darum von Gott geheilt. Daß er, zu neuem Leben begnadigt, das opferwillige Mädchen zum Weibe nimmt, ist der natürliche Abschluß der Legende, in der sich die tiefe Überzeugung von einer alles überwindenden Liebe und die unstillbare Hoffnung der zertretenen Kreatur auf das Wunder begegnen. Schon diese Umrisse des er-

zählenden Gedichts deuten darauf hin, daß die Überlieferung nur einen dramatischen Höhepunkt hat, den Verzicht des armen Heinrich, des kranken Herrn, auf das willig dargebotene Opfer. Doch läßt sich nicht leugnen, daß sich bei tieferem Eindringen zwei Motive darstellen, aus denen eine dramatische Handlung, dramatische, wenigstens theatralische Gegensätze entwickelt werden mögen. Und gewiß ist, daß Hauptmann beide Motive gestreift und nebenbei benutzt, aber keines voll ergriffen und dramatisch ausgestaltet hat. Das eine Motiv wäre dies: daß der kranke, von der Welt aufgegebene Herr, im verzweifelten Kampfe zwischen Gewissen und Genesungssehnsucht, das Opfer des Lebens, das ihm das liebende Mädchen bringen will, zuerst verschmäht, dann bei wachsender Pein annimmt, ja sogar fordert und im letzten Augenblicke, von der eigenen besseren Natur überwältigt, dennoch verhindert. Und hier würde sich dann die lebendigste Szene ergeben, wenn schon das Wunder der schließlichen Genesung sich in keinen ursächlichen Zusammenhang mit der Liebe des Mädchens und der erwachenden Liebe des Mannes, der lieber elend bleiben, als die Heilung mit dem Leben des geliebten Weibes bezahlen will, bringen ließe. Das andere Motiv wäre, daß wir zuerst Heinrich v. Aue in seiner Herrenpracht und hoffärtigen Herrlichkeit erblickten, den Kreuzfahrer und kaiserlichen Tafelgenossen, der auf ein Fürstenkind zum Gemahl hofft, dem die Liebe des schlichten Pächterkinds nichts ist, und daß wir ihn dann sehen, wie er, umsonst die Krankheit hehlend, um seinen fürstlichen Besitz kämpfend, von Vasallen, Freunden und Dienern aufgegeben, letzte Zuflucht in der Stille des Meierhofes, letzte Hoffnung in der opferwilligen Liebe Ottegebes findet, mit ihr den Pilgergang zum Wunderarzt in Salerno antritt und dort sich selbst und zugleich ein neues Leben wiedergewinnt. Auch in diesem Falle bliebe das Wunder der Genesung als dramatisch unlösbarer Rest der epischen Überlieferung.

Im ganzen, scheint mir, müßte man dem hier angedeuteten ersten Motiv, dem Hauptmanns Erfassung und Behandlung des Stoffes am nächsten, aber nicht nahe genug kommt, den Vorzug geben. Doch sei dem wie ihm wolle: in Hauptmanns Dichtung liegen alle diese Dinge und Entwicklungen hinter der Szene; nur ein Wiederschein von ihnen leuchtet in die Handlung und ihren pathetischen Wortprunk hinein; alle entscheidenden Züge werden erwähnt, erzählt, ja des Breiteren ausgemalt. Aber wir hören weder das erste Anerbieten Ottegebes, für Heinrich zu sterben, noch erleben wir den Augenblick, wo der arme Heinrich in das Zimmer des Arztes hereinbricht und sich selbst aufgebend, das Mädchen den Händen des Würgers entreißt. Wir würden mit tausend Freuden die opernhafte Hochzeitsstimmung des fünften Aktes darangeben, wenn wir zuvor die eigentlich innerlich ergreifenden, uns überwältigenden und überzeugenden Vorgänge zwischen Heinrich und Ottegebe mit angeschaut, mit erlebt hätten!

Gerhart Hauptmann hat es vorgezogen, in seiner Behandlung des Stoffes die Grundstimmung, die ihm die Geschichte des armen Heinrich erweckt:

Des Abgrunds Tiefen ruhn
Unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten!

in zahlreichen Variationen vor uns auszubreiten. So weit es sich nicht um diese Stimmung und um die Wiedergabe der bittern und dunklen Betrachtungen handelt, die der geprüfte Held an die furchtbare Unsicherheit des Daseins und den Widerspruch zwischen der lebendigen Seele und dem im eklen Siechtum absterbenden Leibe knüpft, könnte der erste und dritte Akt des „Armen Heinrich" beinahe wegfallen, der zweite, vierte und fünfte würden vollkommen genügen, die unzulängliche, von der Gewalt echter dramatischer Gegensätze kaum angehauchte Erfindung zur Erscheinung und zum Abschluß zu bringen. So stark ist dieser Eindruck und die natürliche Forderung, von einem

lebendigen Konflikt ergriffen zu werden, daß darüber Feinheiten der Stimmung, tiefe Wehlaute einer gequälten Menschenseele, eindringliche, ja mächtige Bilder der Sprache, Schönheiten des Ausdrucks, gar nicht zu ihrem Rechte kommen. Und dazu gesellt sich, die freudige Aufnahme der Dichtung noch mehr lähmend, der schwüle Hauch einer durchaus künstlichen Mystik und Symbolik. Wenn dies geistige Element in unserer Literatur und auf unseren Bühnen wieder lebendig werden soll, dann ist jede Kritik, die je an Calderons fanatischen Autos, an Clemens Brentanos überhitzten Phantasiebildern, an Friedrich Halms Treibhausromantik geübt worden ist, ein Irrtum und eine schnöde Ungerechtigkeit gewesen, dann ist Goethes Wort „wir wissen von keiner Kunst als in bezug auf den Menschen" hinfällig und die phantastische Willkür hat das Wort. Der Naturalismus soll poetisch überwunden werden, die Natur bleibt aufrecht, und auch die höchste und verklärteste Poesie läßt sie nicht ungestraft hinter sich. Gestalten wie Ottegebe können nur dann Rührung und innerliches Mitgefühl erwecken, wenn wir die Fäden sehen, die sie mit der reinen und einfachen Natur verbinden.

* * *

Arthur Schnitzler: Die letzten Masken. — Literatur.

Königl. Schauspielhaus. 27. März. Zum ersten Male.

Das Schauspiel „Die letzten Masken" versetzt uns in ein Kranken- und Sterbezimmer des Wiener allgemeinen Krankenhauses, in dem zwei Todeskandidaten, der Journalist Rademacher, der es weiß, daß er stirbt, und der Schauspieler Florian Jackwerth, der sich über seinen Zustand täuscht, beieinander sind. Rademacher bewegt das Herdersche Wort: „Wir alle haben Lügen des Lebens um und an uns, und es müßte uns wohltun, sie wenigstens

dann auszuziehen, wenn wir den Totenkittel anziehen" in seinem Herzen; er ist nur von dem einen Gedanken erfüllt, einem ehemaligen Freunde, einem der plumpen Günstlinge des Erfolgs, seinen Haß, seine Verachtung ins Gesicht zu schleudern und ihm mit letzter Kraft zu sagen, daß das eigene Weib des Herrn Alexander Weihgast alle Geringschätzung Rademachers wider den eitlen Faiseur nur allzusehr geteilt hat. Es läßt dem Sterbenden keine Ruhe, bis er seinen Arzt dazu bringt, Weihgast herzurufen. Und als Jackwerth, der selbst im Krankenhaus die Komödie nicht lassen kann, den Todeskameraden ermutigt, eine Probe seines Vorhabens zu unternehmen, und den erwarteten Freund spielt, da reißt Rademacher die Maske der Geduld ab und überschüttet den dargestellten Freund mit dem Strome des Hasses, der tiefsten Geringschätzung, in dem er die Seele eines vom Leben zertretenen Menschen entlastet. Wie aber der Herzugerufene, vom Dr. Halmschlöger geführte Alexander Weihgast, ein klägliches Stück Menschenkind, nun wirklich auftritt und mit halber Scheu und Verlegenheit und schlecht gespielter Anteilnahme an dem alten Freund unbewußt den Jammer seiner eitlen Seele, seines nichtigen Lebens auskramt, da erkennt und ehrt der Sterbende des Schicksals dunkle Gerichte; er sieht, daß er sich nicht zu rächen braucht und verstummt, verstummt so, daß der Armselige schließlich davongeht, ohne zu wissen und zu ahnen, was Rademacher, der fast unmittelbar nach seinem Abgang den letzten Atemzug tut, von ihm gewollt hat. Die Anlage und die Krankenhausschilderung des Eingangs sind zu breit geraten, aber der eigentliche Kern des Stücks wirkt mit entschiedener Kraft und zwingender Wahrheit. — Das einaktige Lustspiel „Literatur", zwischen drei Personen verlaufend, ein wenig dekadent und sehr übermütig, voll feinster Kenntnis der Literatur-, Sport- und Kaffeehausgenialität, voll geistreicher Verspottung abenteuerlicher Lebensläufe und

moderner Buchmacherei, ein durchaus ergötzlicher Schwank, wenn man einmal zugegeben hat, daß eine gewisse Menschenklasse unter keinen Umständen ernst genommen werden darf, schließt sich dem Besten an, was Schnitzler in scharfer Beobachtung von Kunstzigeunern und Pflastertretern und in glücklicher Zusammen- und Gegenüberstellung schon in den Anatoldramen gegeben hat. Den Höhepunkt der Komik erreicht die witzige Erfindung, als es zutage tritt, daß das edle Liebespaar von ehedem, Herr Gilbert und Frau Margarete, jeder die eigenen und des anderen Liebesbriefe in ihren Romanen veröffentlicht haben, und ein europäischer Skandal droht, den glücklicherweise Herr Baron Clemens, der die alte aristokratische Abneigung gegen bedrucktes Papier und ungewaschene Literaten nicht überwinden kann, dadurch abwendet, daß er den Roman seiner künftigen Frau aufkauft und einstampfen läßt.

* * *

Maxim Gorki: Das Nachtasyl.

Königl. Schauspielhaus. 24. April. Gastspiel des Berliner Kleinen Theaters.

Maxim Gorki ist die neueste große „Sensation“ der russischen Literatur, und die vier Akte seines „Nachtasyls“, das er wahrheitsgemäß weder Tragödie noch Drama, sondern einfach „Szenen aus den Tiefen des Lebens“ nennt, sind die große Sensation der dieswinterlichen Spielzeit in der Reichshauptstadt geworden. Das natürliche und das künstlich gesteigerte Bedürfnis nach dem Urwüchsigen, dem Elementaren, die Gewöhnung, das Echte vor allem im Fremdartigen zu suchen, das Ineinanderspiel weithin erweckter Teilnahme an den Armen, den Elenden, den Gescheiterten, und blasierten Wohlgefallens am dumpfen und unbewußten Triebleben, der Hunger nach dem Neuen

um jeden Preis und die Empfänglichkeit für die Fülle scharfer Beobachtung ungekannter Wirklichkeiten, haben vereint die raschen und großen Erfolge des russischen Erzählers hervorgerufen. Sie wirken auch bei dem starken Eindruck der dramatischen Bilder mit, die uns im „Nachtasyl" in bewunderungswert lebensvoller Darstellung vorgeführt werden und ein seltsames Nachgefühl von Erschütterung und Grauen hinterlassen. Sie würden uns nur abstoßen, wenn Gorki schlechthin mit der rücksichtslosen naturalistischen Wiedergabe menschlichen Jammers, leiblicher und seelischer Verkommenheit, wilden Aufschreis der tierischen Leidenschaft im Menschen und hoffnungsloser Erstarrung im Elend arbeitete. Aber die Wehmut über das große Rätsel des Daseins, die wunderbare Fassung in Schmerz und Leid, die alle slawische Dichtung durchzittern, — ein Auge für jeden Lichtstrahl, der noch in die nächtige Tiefe hereinfällt — und die Sympathie für werktätiges Mitleid erfüllen auch Gorki, und mildern das Spiegelbild schauerlicher Zustände und der Menschen, die an diese gekettet sind.

Gorkis Nachtasyl scheint aller Überlieferungen dramatischen Stils und dramatischer Technik zu spotten, und selbst die Steigerung zu einer gewaltsamen und wilden Handlung auf der Höhe des dritten Akts macht im vierten Akt wieder der äußeren Stille Platz, die schwer wie das Geschick auf dem Rest der in diesem Epilog noch auftretenden Menschen liegt. Von dramatischen Gegensätzen, wenn man nicht die fromme Fassung und mitleidige Hilfsbereitschaft des sechzigjährigen Pilgers Luka im Widerspiel zur wüsten leidenschaftlichen Verwilderung und armseligen Selbstverachtung des im Nachtasyl zusammengeblasenen Menschenhäufleins als solchen Gegensatz ansehen will, kann kaum die Rede sein. Man möchte sagen, der Gegensatz, dessen die dramatische Wirkung zuletzt nicht entraten kann, sei von der Bühne in das Publikum verlegt. Das erschrockene

Staunen einer auf ganz anderem Lebensboden erwachsenen Zuschauerschaft, die atemlose, bange Anteilnahme an dem droben auf den Brettern sichtbaren Leben, das Gefühl auch der leidgeprüftesten und ernstesten Hörer, diesen Tiefen des Elends gegenüber im rosigen Licht zu atmen und zu wandeln, gibt einen unbewußten mitwirkenden Gegensatz ab. Wie gefährlich und im innersten Kern unkünstlerisch es ist, auf solche außerhalb des Kunstwerks liegende Imponderabilien zu bauen, braucht nicht abermals gesagt zu werden.

Freilich will der Verfasser eine ganz andere, völlig entgegengesetzte Stimmung wecken. Aber im Grunde stehen diejenigen seiner Zuschauer, die sich niedergewuchtet und peinlich gequält von der Existenz solcher Nachtasyle und Nachtszenen des Lebens fühlen, seiner dichterischen Absicht weit näher, als die Genießer, die im stande sind, die Virtuosität in der Darstellung und Abschattierung des menschlichen Jammers, die Mannigfaltigkeit der Abstufung, den naturgetreuen Ausdruck der wilden Leidenschaft, der Verzweiflung wie des Galgenhumors, die unartikulierten Laute des Stumpfsinns und des Todeswehs zergliedernd zu bewundern. Wenn es unmöglich ist, den Verlauf der vielgliedrigen Handlung und die Menge der von einer Gruppe zur anderen laufenden Fäden in kurzer Berichterstattung treu wiederzugeben, so genügt schon die Aufzählung der Bewohnerschaft des Nachtasyls, um eine ungeheure Summe von Jammer und dunklem Geschick zu vergegenwärtigen. Da haben wir den Herbergswirt Michail Iwanowitsch Kostylew, den Ausbeuter all dieses Elends, den Diebshehler und brutalen Tyrannen seiner Frau, seiner Schwägerin, seiner Gäste. Da seine Frau Wassilassa, die mit dem aristokratischsten ihrer Gäste Wasjka Pepel, dem geborenen Dieb, ein Verhältnis in der Hoffnung begonnen hat, daß der sie befreien und ihren nichtswürdigen Mann beiseite schaffen wird, und die, als sich Wasjka zu

ihrer jüngeren Schwester Natascha wendet, an ihm und ihr Rache nimmt, indem sie den heißblütigen Wasjka, der sich nicht anstiften ließ, doch dahin treibt, Kostylew zu erschlagen, die ihrer Schwester die Beine mit kochendem Tee verbrüht. Da ist Wasjka selbst, der von Kind auf Dieb gewesen ist, ein freudloses Dasein führt, gehetzt wie ein Wolf und umsonst aus dem Elend heraus und nach besserem Leben an der Seite Nataschas verlangt. Da ist Andrei Mitrisch Kleschtsch, ein verkommener Schlosser, dessen arme Frau kläglich an der Schwindsucht vor unseren Augen stirbt, während er sich in fruchtloser Arbeit abmüht, sein armseliges Dasein von dem der ganz Verkommenen zu unterscheiden. Da ist Bubnow, der Mützenmacher, der es weiß, wie wenig der Mensch zum Glück bedarf, und schon kreuzfidel ist, wie er nur ein paar Schlückchen trinkt. Da ist Satin, ehemaliger Sträfling, Totschläger, Falschspieler, der die Menschen, die ums Sattwerden durch Arbeit gar zu besorgt sind, immer verachtet hat und sich unter die „freien Menschen" rechnet. Da ist ein ehemaliger Schauspieler, der im Branntwein Selbstgefühl und Gedächtnis ertränkt hat, sich gern in einer Anstalt vom Alkoholismus befreien ließe und ein neues Leben begönne, als er aber merkt, daß es dazu nicht kommen wird, sich erhängt. Da ist ein Baron, der vom adligen Institut zum Bewohner des Nachtasyls herabgesunken ist, nachdem er den letzten Heller verschwendet und amtliche Gelder unterschlagen hat, aber noch heute keine Ahnung hat, warum das alles wie im Traum geschehen sei, und welchen Zweck es hatte, daß er geboren wurde. Da Kwaschnja, das Hökerweib, die schließlich den Polizeisoldaten Medwjdew heiratet und die Herberge übernimmt. Da ist der freche Schusterjunge Aljoschka, der mit der Ziehharmonika die gelegentlichen Ausbrüche von Heiterkeit begleitet. Da ist Nastja, die Dirne, die sich über ihr Elend mit der Lektüre schlechter Romane tröstet. Da ist der tatarische Lastträger, den die Pennengenossen Fürst nennen,

und der an Mohammeds Gesetz festhält. Und da ist endlich Luka, der Pilger, den es von Ort zu Ort treibt, der Menschen Wesen und Art zu ergründen, und der es mit seinem Mitleid und seinen kurzen Weisheitssprüchen versteht, in all diesen Verkommenen, Verlogenen, Verdorbenen einen göttlichen Funken zu entfachen. Die Liste ließe sich noch vervollständigen, aber gemeinsam können sie alle, alle, die in Kostylews Kellerloch hausen, und hungern, trinken und tanzen, liebeln und leiden, singen und sterben, in den traurigen Gesang einstimmen:

Wohl steigt die Sonne auf und nieder,
Doch dringt sie nicht zu uns herein!

* * *

Oscar Wilde: Salome.

Königl. Schauspielhaus. 26. April. Zum ersten Male.
Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Die Tochter der Herodias und ihr Tanz um den Kopf Johannes des Täufers gehört zu den Lieblingsvorstellungen moderner Poeten, und die Mischung von Lust und Grauen, die sich aus der kurzen biblischen Erzählung ergibt, hat auch Wilde zu einem Drama begeistert, das so hart auf der Schneide der ernsthaften poetischen Belebung und der Selbstparodie hingeht, daß es schwer ist, die Doppeleindrücke, die sich daraus ergeben, auseinanderzuhalten. Die Sumpfluft am Hofe des Vierfürsten Herodes Antipas und die kalte Bösartigkeit ihrer Mutter Herodias mögen die naive Verdorbenheit der Prinzessin Salome, die hysterische Leidenschaft für den gefangenen Propheten Johannes und die nicht minder hysterische Hartnäckigkeit erklären, mit der Salome dessen Tod und seinen Kopf auf silberner Schüssel fordert, aber der Versuch, den greuelvollen Vorgang uns menschlich nahe zu bringen, wird mit so wunder-

lichen und unzulänglichen Mitteln unternommen, daß das Kopfschütteln und Gelächter immer näher liegen, als irgendwelcher Anteil oder eine tragische Erschütterung. Vor vielen, vielen Jahren brachten die „Fliegenden Blätter", um Kleins „Zenobia", Zwengsahns „Dschengiskhan", wohl auch Hebbels „Judith" zu parodieren, eine Tragödie „Tschinsadra". An deren Stil und Ton mahnte eine ganze Reihe von Szenen der Wildeschen „Salome". Der plötzliche Entschluß des jungen Syrers, sich angesichts der lüsternen Prinzessin das Leben zu nehmen, die servile Schmeichelei, mit der Herodes Antipas seine Stieftochter zum Tanze anreizt, die stumme Erscheinung des Henkers im roten Hemd, der in Johannes' Kerker hinabsteigt, das anfängliche Frohlocken, mit dem Salome den abgeschlagenen Kopf des Johannes daherträgt, lauter Versuche, das Ungeheuerste durch eine Folge epigrammatischer Laute und stummer Bilder zum Ausdruck zu bringen, spotten ihrer selbst. Das Ganze erhebt den Anspruch, die geistvolle Ergründung eines tiefliegenden, seelischen Problems zu sein, und ist doch kaum mehr, als ein phantastisches Schwelgen im Widerwärtigen, bei dem die Kunst der malerischen Szene, des Kostüms und der Beleuchtung die klaffenden Mängel der poetischen Gestaltung decken muß. Die holdselige jüdische Prinzessin läßt uns so eiskalt, wie der Prophet aus der Wüste. Es mag sein, daß dem Dichter der ästhetische Gedanke vorgeschwebt hat, eine Art visionärer Wirkung zu erreichen, und daß dazu die große Pose und der knappe Ausdruck notwendig seien. Aber wie der malerische Präraffaelitismus nicht zu den hölzernen ungeschickten Gliedern und den langgezogenen Gesichtern gewisser älterer Bilder zurückführen darf, so wenig geht der Weg zur poetischen Einfachheit und der vertieften, unrednerischen Einzelheit über die Grimassen der Marionettenbühne zurück.

* * *

Hermann Bahr: Wienerinnen.

Königl. Schauspielhaus. 8. Mai. Zum ersten Male.

Das Lustspiel „Wienerinnen“, ein Stückchen „Heimatkunst“ des Wiener Schriftstellers Hermann Bahr, hat sich, wie vor allem bezeugt werden muß, beim Publikum einer sehr beifälligen Aufnahme zu erfreuen gehabt. Es ist freilich wahr, daß auch den unbefangenen Genießern, die im Theater lediglich unterhalten sein wollen, die moderne Art der Komposition, bei der es schlank abwärts statt aufwärts geht, zum Bewußtsein kam, und daß der erste Akt den stärksten, der dritte und letzte den schwächsten Eindruck machte; aber an dies Dekreszendo sind wir von unseren neuesten Bühnenschriftstellern bereits so gewöhnt, daß es überflüssig ist, viele Worte darum zu verlieren. Hermann Bahr, der unter den Vorkämpfern des neuesten Literaturgeistes die Rolle des vielgestaltigen Proteus übernommen hat, der Kritiker, der das Hauptwort „die Moderne“ geprägt, der Erfinder einer „österreichischen Literatur“ in deutscher Sprache, die aber um Gotteswillen nicht deutsche Literatur sein soll und darf, scheint, nach diesen „Wienerinnen“ zu urteilen, wieder bei den feuilletonistischen Plauderstücken der siebziger Jahre angelangt, und man fragt sich, wozu all der prophetische Lärm, der einer angeblich neuen, nie erhörten Kunst und einem neuen Stil voranging, überhaupt je erhoben worden ist? Freilich, „neuester Stil“ fehlt den „Wienerinnen“ Bahrs nicht, nur schade, daß es hauptsächlich der Dekorateur, der Kunsttischler und der Damenschneider sind, die zum Entzücken schaulustiger Augen für die völlige „Neuheit“ der Sache zu sorgen haben. Bei der Erfindung, Führung und Charakterisierung des Lustspiels haben zahlreiche ältere Vorgänger Pate gestanden; über die Schulter des Hauptthelden Joseph Ulrich schauen Signor Petruchio aus der „Bezähmten Widerspenstigen“ und Herr Dr. Kröger aus der „Jugend von heute“ ins

Stück hinein, und durch das Ganze weht, bei allem Lobe biederer Gesundheit, der Hauch des Zeitungsfeuilletons mit seinen Späßen und geistreichen Schlagworten.

Die Satire auf das nichtige Geplausch, das modische Gehabe, die pflicht- und sinnlose Zeitvergeudung, die Unwahrheit des Gefühls und das stete Bedürfnis nach einer „Hetz", denen zahllose Frauen der Gegenwart, wahrlich nicht bloß Wienerinnen, verfallen sind, könnte schon ein anziehendes und im besten Sinne unterhaltendes Stück abgeben, wenn sie von einer festentwickelten und einigermaßen fesselnden Handlung getragen wäre. Und auch Hermann Bahrs im ersten Akte ergriffenes Motiv, daß ein Mann im Kreise dieser Nichtigen doch ein Mädchen findet, in deren Natur mehr Kern steckt und die er in der Hoffnung heimführt, an ihr eine vorzügliche Frau, eine wirkliche Lebensgenossin zu gewinnen, daß er dann aber erst in Kämpfen diese Frau aus den Überlieferungen, den Einwirkungen eines schlechthin bedenklichen Milieus reißen muß, ehe sie wahrhaft sein ist, hätte sich unschwer zu einer wirksamen Handlung ausgestalten lassen, wenn es dem Verfasser nicht viel mehr um seine Milieuschilderung und den Effekt einzelner Szenen zu tun wäre, als um dramatische Führung und Steigerung. So kommt's, daß am Ende des zweiten Aktes eigentlich nur noch eine Szene, die der schließlichen Auseinandersetzung und Verständigung zwischen Josef Ulrich und seiner Daisy, übrig ist, und der dritte Akt mit der Posse des verunglückten Dieners im Hause des Herrn Max Billitzer gefüllt werden muß, innerhalb welcher Posse die Aussöhnung des verzürnten Paares etwas nebenher erfolgt. Schade um manchen guten Einfall, der vorangegangen, schade um die hübschen Ansätze lebendiger Sittenschilderung, die in der unwahren, schwankhaften Übertreibung dieses Aktes untergehen. Übrigens erwies die Aufnahme des Stückes, die außerordentliche Bereitwilligkeit, mit der die Zuschauer und Hörer der höhnischen Abfertigung

des großen Ästheten Dr. Gustav Mohn, der Verkündigung gesünderer Lebens- und Kunstanschauung durch den Herrn Architekten Ulrich folgten, daneben aber das Wohlgefallen am „Stil“ in den Häusern Ulrich und Billitzer, daß der noch immer am besten rechnet, der nach altem Rezept les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice wohl zu verbinden trachtet. Der Mangel an strafferem dramatischen Leben und innerer Folgerichtigkeit wird im ersten und zweiten Akt durch die quirlende Beweglichkeit und die Buntfarbigkeit der Szene verdeckt. Aber der Höhepunkt des Lustspiels liegt in der humoristischen Werbung Josef Ulrichs um Daisy Elsinger am Schluß des ersten Akts, und alle nachfolgenden Effekte haben etwas Verbitzeltes und Zufälliges. Dazu kommt noch, daß der Verfasser auf das Mitspiel eines gewissen Wienerischen Lokalhauchs, Lokaltons rechnet, der in einer norddeutschen Darstellung (trotz der einzelnen glücklichen Elemente, die hier dazu vorhanden sind) nicht ganz so heraus kommen kann, wie in einem Wiener Theater. Es geht eben alles auf das eine Grundübel unserer Dramatik von heute hinaus, daß die Nebensachen wichtiger geworden sind, als die Hauptsache und daß der Eindruck auch dieses Stücks weniger auf seiner Handlung und Charakteristik, als auf dem Beiwerk beruht.

* * *

Karl Gjellerup: Die Opferfeuer.

Königl. Schauspielhaus. 4. Juni. Uraufführung.

In Tagen, wo Dichter und Künstler nach neuen Stoffen, neuen Weisen und neuen Wirkungen suchen, wo die poetische Lust, aus dem großen Strom der unmittelbaren Natur, der unerschöpflichen Fülle und Tiefe des Menschenschicksals zu schöpfen, dem Faustischen Drange weicht, zu den ver-

borgenen, letzten Quellen alles Lebens durchzudringen, gelangen immer die Mischgattungen zur Blüte und zur Geltung. Wenn an die Stelle der lebendigen, dramatischen, in Gestalten und Menschenschicksalen verkörperten Gegensätze, die Fragen und Überfragen philosophischer Weltergründung und Weltanschauung treten, wenn der Dichter uns in Träume und Stimmungen hineinziehen will, für deren volle Belebung das Wort versagt und der Ton zu Hilfe gerufen werden muß, so entstehen Gedichte wie Gjellerups „Opferfeuer". Den Legenden der altindischen Upanischaden, den tiefsinnigen Weisheitssprüchen der Veden entstammt, bewegen sich Erfindung und Ausführung der „Opferfeuer" bald auf der Grenze poetischer Lebensdarstellung und gedanklicher Abstraktion, bald auf jener, wo der Musiker dem Dichter für das Unaussprechbare, nur im Gemüt Erklingende, zu Hilfe kommen will. Hinterläßt dennoch die dramatisierte indische Legende den Eindruck eines Stücks Leben, so liegt dies in der eigentümlichen Verbindung des Gedankenproblems mit dem Idyll, schlichter Natur mit grüblerischer Verinnerlichung, einfachster, ursprünglichster Sitte mit den höchsten Erfahrungen des ringenden Menschengeistes. Diese Verbindung geht durch die ganze altindische Welt hindurch, ist mit tausend Überlieferungen in Sanskrit und Prakrit bezeugt. Ihr geheimer Reiz erfaßt und erfüllt selbst einen Modeschriftsteller wie Rudyard Kipling in seinen Dschungelgeschichten, er mag einen ernsten Dichter, dem es um ein Symbol für seine innerste Gedankenwelt zu tun ist, doppelt ergreifen. Nur wird sich immer fragen, wie viel dieser Stimmung in Gestalt, in Fleisch und Blut ergreifender Poesie verwandelt werden, wie nachhaltig und bleibend der poetische Eindruck eines indischen Legendenstücks sein kann. In letzter Instanz erscheint dies Halbdrama und diese Halboper als ein ernstgemeinter, von einer gewissen inneren Weihe getragener Versuch, aber doch ein Versuch, kein zwingendes Kunst-

werk. Ginge es mit der lebendigen Dichtung wirklich zu Ende, könnte die Anschauung und Bildung siegen, für welche die Kunst Shakespeares und Goethes, Heinrich v. Kleists und Hebbels nur als ein müßiges Spiel gilt, das von angeblichen höheren Gedankenwelten und Gedankenwerten völlig abgelöst werden muß, so würden auch Werke wie „Die Opferfeuer" für jene Anschauung zu den „hohlen Erdichtungen, welche die Rolle von Idealen spielen", gehören! Einstweilen geben Streifzüge, wie sie Gjellerup ins Gebiet der Philosophie unternimmt, ein Stück vom sichersten Gebiet der Dichtung preis, ohne mehr als einen Streifen zweifelhaften Grenzlandes zu gewinnen.

„Die Opferfeuer" spielen im Hause eines Brahmanen, am Fuße des Himalayagebirges. Der weise Gaupavana, der Niedersprecher, der Überfrager in der Weisheit, die nach Gott, nach dem Brahman, nach der höchsten Kraft, welche die Welten schafft, trägt und erhält, sucht, hat eine Tochter Sundari und zwei Schüler Cvetaketu und Vatsya. In seiner Halle brennen die drei heiligen Opferfeuer, die von den Schülern wechselnd unterhalten werden, im Herzen der beiden Schüler aber lodert bewußt und unbewußt die Glut der Liebe zur schönen Sundari. Vatsya ist aller Formeln und Sprüche der überlieferten Brahmanenweisheit mächtig; Cvetaketu, dessen Sinn tiefer geht, der sich nach dem Wissen sehnt, das mehr wert ist als die ganze ozeanumgrenzte Erde, kann den Formeln und Worten nichts abgewinnen, erlernt sie nur unvollkommen, vergißt sie rasch wieder. So kommt es, daß Vatsya den Meister zum großen Opferfest und dem Redekampf der Brahmanen am Hofe des Königs Janaka begleiten darf, während Cvetaketu zur Hütung der Opferfeuer im Hause zurückbleiben muß. Doch dies Zurückbleiben gereicht ihm zum doppelten Heil, er gewinnt das Geständnis der Liebe Sundaris und die Opferfeuer, lebendige Wesen, offenbaren ihm in der Stille der Mondnacht der Welt tiefsten

Sinn. Das Weltfeuer flammt nach ihrer Lehre im eigenen Herzen jedes einzelnen, also auch Cvetaketus. Und er steht nun:

Ohne Verlangen, wunschentwurzelt, allichbewußt und wahnbefreit,
Traumschlafentronnen, selig, ruht er in seines Selbstes Herrlichkeit!

Daß dieser Selbstherrlichkeit die Opferfeuer alsbald nichts mehr bedeuten und Cvetaketu sie erlöschen läßt, ist nur natürlich. Der heimgekehrte Vatsya, der verkündet, daß Gaupavana am Hofe des Königs den Preis von tausend weißen Kühen mit vergoldeten Hörnern gewonnen, ihm hundert davon geschenkt hat, und der nun zuversichtlich, obschon vergeblich, um Sundari wirbt, beklagt den Mitschüler. Gaupavana blickt tiefer, erkennt, daß hier etwas Rätselhaftes vorgegangen sei, und fordert von Cvetaketu Belehrung über das, was ihm die Götter offenbart haben. Aber der Schüler erklärt, daß er zuvor das Meisterwort Gaupavanas vernehmen müsse, und feierlich verkündet ihm sein Lehrer, daß das Brahman das sichtbare Bild des ewig Unsichtbaren, der feurige Sonnenball sei. Und nun setzt ihm Cvetaketu entgegen, daß sein Brahman vergänglich und zum Vergehen entstanden sei und fragt ihn, welcher Wissenshort in höchster Weltennot ihm bleibe, wenn die Sonne als ausgeglühte Kohle in graue Asche versinke? Dem sich vor dem begnadeten Schüler Beugenden aber verkündet alsdann Cvetaketu, daß das eigene Selbst, das eigene Auge, das eigene Herz des Lebens ewiger Born seien! Gaupavana will die tausend Kühe des Königs Janaka an den Schüler geben, den er als den Größeren erkennt. Der Wissende aber, der Nichtwiederkehrer kann irdische Güter nicht brauchen und begibt sich mit Sundari als einziger Gefährtin in den Wald, seiner Weisheit zu leben. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die Schlußwendung symbolische Deutung fordert. Und einer Theaterkritik würde es schlecht anstehen, den weisen Redekampf der Brahmanen fortzusetzen. Das jedoch muß billig ver-

wundern, daß es dem großen Niedersprecher und Überfrager Gaupavana keinen Augenblick einfällt, daß das menschliche Auge und menschliche Herz ein wenig bälder zum Verglühen und Zerstieben bestimmt sind, als die Sonne, daß er dem belehrenden Schüler nicht entgegenhält, daß es ohne Sonnenlicht und ohne Sonnenwärme weder Augen noch Herzen geben wird. Und die ganze Mißlichkeit, im Spiegel eines Vorgangs, wie dieser, die ungeheuren Rätselfragen des Weltdaseins endgültig lösen zu wollen, muß just den überkommen, der dem Gang der Dichtung am aufmerksamsten und willigsten folgt.

Nicht das „Fremdartige" des Hintergrundes fechten wir an. Es ist jetzt beinahe ein Jahrhundert, seit Friedrich Schlegel mit seiner „Sprache und Weisheit der Inder" zuerst auf den uralten Zusammenhang zwischen Indern und Germanen hingewiesen hat, und das Bewußtsein des gemeinsamen Ariertums hat seitdem der indischen Dichtung bereitwillige Aufnahme und tieferes Verständnis unter uns Deutschen gewonnen. Die Dichtung der „Opferfeuer" verzichtet nicht auf das, was im eigentlichen Wortsinn poetische Belebung ist (in einzelnen Szenen, namentlich in den beiden Hauptszenen zwischen Cvetaketu und Sundari, tritt diese Belebung ein), aber sie zieht Dinge in ihr Bereich, die, um der Poesie zu eigen zu gehören, gelebt, gestaltet und dargelebt werden müssen. Sie will gewaltige Fragen beantworten und ist selbst nur ein Fragezeichen. Die höchste Achtung vor dem Wollen des Dichters hilft darüber nicht hinweg. Für die Mehrzahl der Zuschauer und Hörer wandelt sich das Ganze offenbar in einen mystischen Vorgang, dem eine im Wagnerschen Sinne dem Wort entströmende, die dichterische Absicht erfüllende Musik wie die Schjelderups Fluß und Zusammenschluß leiht.

* * *

Pierre Wolff: Das große Geheimnis.

Deutsch von Max Schönau.

Königl. Schauspielhaus. 12. September. Uraufführung.

„Das große Geheimnis" („Secret de Polichinelle", ein Geheimnis, das jedermann weiß) hat sich im vorigen Winter in Paris guten oder sogar großen Erfolgs erfreut. Grund genug für das noch immer mit dem tiefsten Respekt für die unfehlbare französische Theatertechnik erfüllte Publikum, dem neuen Lustspiele des Herrn Pierre Wolff mit günstiger Vormeinung gegenüberzustehen. Die unfehlbare Technik hat diesmal freilich nicht verhindert, daß die geheimnisvolle Familienbegebenheit des Hauses Jouvenel ziemlich breit und etwas schleppend vorgeführt wird und daß zwei Handlungen, die lediglich durch die Person des Monsieur Trévoux verbunden sind, nebeneinander laufen, von denen die eine, die erfolgreiche Werbung Trévoux' um die schöne geschiedene Frau Santenay, mit der Geschichte des Ehepaars Jouvenel und des jungen Henri Jouvenel eigentlich gar nichts zu tun hat. Doch schließt weder die genrebildliche Ausmalung des intimen Glücks in einer, vor der Hand, wilden Ehe, noch die Lockerheit der Komposition die gewünschte Wirkung aus. Bei guter Darstellung werden die Längen und bedenklichen Pausen des Stücks nicht sehr fühlbar, und die neueste Mischung von comédie larmoyante und jeu d'esprit entspricht wieder einmal einem alten Geschmack. Herr Pierre Wolff ist einer von den Eklektikern, die ihren Strauß von verschiedenen Feldern pflücken. Die plauderhaften und pikanten Elemente des neueren Lustspiels sollen bei Leibe nicht entbehrt werden, aber daneben scheint es nachgerade Zeit, die rührsamen Effekte, mit denen vor fast zwei Jahrhunderten die Destouches und Nivelle de la Chaussée das bürgerliche Publikum ergriffen und entzückt haben, abwechslungshalber erneut zu Wort kommen zu lassen.

So entsteht die Erfindung von Henri Jouvenel, seiner Marie und seinem Söhnchen, dem kleinen Robert.

Henri Jouvenel, der einzige Sohn des außerordentlich glücklichen Ehepaars Jacques und Jenny Jouvenel, ist Notar oder Advokat, ein höchst anständiger junger Mann, der zwar, wie die meisten jungen Pariser seines Standes und seiner Lebenslage, sehr frühzeitig eine Geliebte und einen Haushalt außer dem Hause hat, der sich aber, als er nach französischer Sitte mit Mademoiselle Geneviève Langeac verheiratet werden soll, entschieden weigert, jene Geliebte und sein und ihr Kind schlechthin zu verlassen. Darob großer Sturm im Hause Jouvenel. Doch nachdem der erste Sturm verbraust, wacht bei den Eltern des wackern Henri ein anderes Gefühl auf; man muß Marie und vor allem ihr und Henris Kind, an denen der Sohn so treu hängt, doch wenigstens kennen lernen. Da sich Herr Jacques Jouvenel vor den strengen, unbeugsamen Grundsätzen seiner Gattin, Madame Jenny vor dem aufbrausenden Stolz ihres Gatten fürchtet, so schleichen sich beide, im tiefsten Geheimnis natürlich, in den kleinen Haushalt Mariens und Henris ein. Hier gewinnt der kleine Robert unwiderstehlich das großväterliche und großmütterliche Herz, auch Marie findet Beifall, und nichts stünde nach der Auffassung von Monsieur und Madame dem legitimen Glück Henris, seiner Geliebten und seines Kindes, mehr im Wege, wenn Madame und Monsieur nicht wären. In dieser Furcht und diesem Versteckspiel voreinander liegt das große Geheimnis und alle Komik der Erfindung. Natürlich führt der dritte Akt zur Enthüllung, Versöhnung, zu Frieden und Freude. Und daß Herr Trévoux, der die Drähte der Handlung gezogen hat, zur Belohnung auch noch die Hand der schönen Frau Santenay erhält, ist nur billig und erfolgt unter voller Zustimmung der Zuschauer, die sich mittlerweile von der Rührung der Kinderstube wieder erholt und besonnen haben, daß sie in der Komödie sind.

Weder die Lebensfrische, noch der Humor, der Witz dieses Lustspiels lassen sich sehr hoch einschätzen. Möglicherweise ist der französische Dialog um ein gut Teil belebter und rascher und hat in der Übersetzung verloren, vielleicht treten in der Pariser Aufführung gewisse komische Einzelheiten wirksamer hervor. Doch an der Tatsache, daß das Ganze nicht in lebendigen Fluß kommt, errechnet und auf Schrauben gestellt ist, die zwar zu rechter Zeit angezogen werden, aber sich dann verteufelt hörbar machen, daß uns bei den Rührszenen nicht wohl noch warm werden will, würde auch der feinere Dialog des Originals nichts ändern.

* * *

Friedrich Hebbel: Herodes und Mariamne.

Königl. Schauspielhaus. 24. September. Zum ersten Male.

Die Tragödie „Herodes und Mariamne" von Friedrich Hebbel steht in der Mitte zwischen den großen Jugendschöpfungen des Dichters („Judith", „Genoveva", „Maria Magdalene") und den vollendetsten klassischen Dichtungen seines letzten Jahrzehnts („Michel Angelo", „Agnes Bernauer", „Gyges und sein Ring", „Die Nibelungen"). Sie ist eines der Dramen, die von der Geschichte scheinbar vollständig überliefert werden, an denen aber gleichwohl der Dichter das Beste zu tun hat, weil alle tragische Wirkung nicht von den Tatsachen, sondern von den ihnen zu Grunde liegenden Motiven ausgeht. In einem Aufsatz über Massingers „Ludovico" (unter welchem Titel Deinhardstein des altenglischen Dichters „Herzog von Mailand" bearbeitet hatte) sagt Hebbel: daß der Stoff, der in den „Jüdischen Altertümern" und der „Geschichte des jüdischen Kriegs" des Flavius Josephus bereit lag, sich fast von selbst

zur Tragödie rundet. „Ja, wer nicht tief in das Wesen der Kunst geblickt hat, der könnte ausrufen: was will hier noch der Dichter, die Geschichte hat diesmal sein Amt verrichtet. Das wäre nun allerdings ein Irrtum, aber die Geschichte hat hier wirklich getan, was sie überhaupt tun kann, und ein ordinärer Anekdotenjäger, der in aller Naivität ein Drama hervorzubringen glaubt, wenn er irgend ein ihm aufgefallenes historisches Faktum szeniert und dialogisiert, dürfte schmählich wegkommen, wenn er sich an dieses wagen wollte. Es ist schon an und für sich, so wie es da liegt, durch die ihm an- und eingeborene Form über seine Region weit hinausgehoben und bedarf einer Kraft, welche die sonst, trotz ihrer dokumentarisch nachzuweisenden Richtigkeit, unglaublich bleibenden Ereignisse und Handlungen aus den allgemeinen Zuständen der Welt, des Volks und der Zeit hervorgehen zu lassen versteht, die das Fieber des Herodes aus der Atmosphäre, in der er atmete und diese aus dem dampfenden vulkanischen Boden, auf dem er stand, zu entwickeln weiß. Dieser Gesichtsmoment gehört mit ebenso großer Notwendigkeit zu diesem Bilde, wie Syriens Sonne zu Syriens Palmen."

Die Strenge, mit der Hebbel in „Herodes und Mariamne" einen Vorgang, aus dem der Spanier Calderon im Trauerspiel „Eifersucht das größte Scheusal" („El mayor monstruo los celos) nur die wilde Leidenschaft eines asiatischen Sultans mit Glut und Kraft heraushob, zur tragischen Notwendigkeit wandelt, die Kunst, mit der er die erschütternde Tragödie aus der Vorgeschichte des Herodes und der Makkabäerin Mariamne entwickelt, die düstre Farbenpracht, in die das Ganze getaucht ist, geben dem Werke seine unvergängliche Bedeutung. Die stärksten Wirkungen der tragischen Konstellation liegen im Beginn und im Schluß der großen Dichtung. Das eigentümliche Ineinanderspiel geschichtlicher und psychologischer Motive erfordert die höchste Kunst der Darsteller, die gespannteste

Aufmerksamkeit der Zuschauer; wo beide vorhanden sind, kann der mächtigste Eindruck nicht fehlen. Ganz gewiß aber gehört diese so geistvolle als herbe Dichtung Hebbels zu den größten Aufgaben, die sich eine Bühne setzen kann, und darf eigentlich nur einem Publikum geboten werden, das mit der Art und Weise des Dichters schon einigermaßen vertraut ist und von der Tiefe seiner Begründungen, der Schärfe seiner Charakteristik, der Knappheit seines Stils nicht mehr befremdet wird.

Als Hebbel im Jahre 1850 die Vorrede zu seinem Trauerspiel „Julia" schrieb, mußte er noch betonen, daß seine Überzeugung, ein Drama brauche nur darstellbar zu sein, müsse aber nicht gerade faktisch dargestellt werden, unerschütterlich geblieben sei, weil sie auf unwiderlegbaren Gründen beruhe. „Wer mir diese notgedrungene Resignation, zu der sich jeder gezwungen sieht, der nicht im Polizeireglement einen Kommentar zu Aristoteles erblicken kann, als Gleichgültigkeit gegen die Bühne auslegt, der tut meinen Worten Gewalt an. Niemand dichtete lieber für den nächsten Zweck, die Aufführung, wie ich, ja niemand rechnet mit größerer Zuversicht darauf, daß für alle meine Stücke die Zeit der Aufführung kommen wird, wie sie für einige bereits gekommen ist, aber ich fühle mich nicht berechtigt, diese Zeit durch Opfer zu beschleunigen, die zum Gewinn in keinem Verhältnis ständen, und dies Gefühl, dem der Egoismus wahrlich nicht treu bleiben kann, sollte die Kritik ehren, anstatt es auf unwahre Motive zurückzuführen." Die Zeit nicht nur für die Aufführung, sondern auch für das Verständnis sämtlicher Schöpfungen Hebbels rückt näher und näher heran. Und so erwirbt sich die Dresdner Hofbühne ein Verdienst, wenn sie mit „Herodes und Mariamne" eines der schwierigsten, doch auch eins der inhaltvollsten und fesselndsten Dramen nicht nur zur Darstellung bringt, sondern hoffentlich dauernd ihrem Spielplan einfügt. . . . .

Wie beginnt, wie verläuft die Handlung, von der Hebbel selbst gesagt hat, daß in ihr die Geschichte für den Dichter getan habe, was sie überhaupt zu tun vermag? Ein genialer Emporkömmling, der Idumäer Herodes, schwingt sich in der Zerrüttung des kleinen jüdischen Staates, die im letzten Jahrhundert vorchristlicher Zeitrechnung eintrat, an die Spitze dieses Staates, erobert die Königskrone und verdrängt das entartete Fürstenhaus der Makkabäer. Er gewinnt die Hand einer Tochter dieses Fürstenhauses, der schönen Mariamne, die er leidenschaftlich liebt; er bändigt mit Kraft und Klugheit den wüsten Parteistreit der Pharisäer und Sadducäer. Aber er ist fortgesetzt durch den Haß der Gesetzeseiferer, durch die Umtriebe der letzten überlebenden Glieder des makkabäischen (hasmonäischen) Hauses bedroht und zugleich an die Schicksalswechsel des großen römischen Schutzreiches gebunden, um das bereits die Duumvirn Antonius und Octavianus kämpfen. Wie allen von der Welt bedrohten, selbstgemachten Männern geht Herodes die Behauptung der schwererrungenen Stellung über alles. „Um den Thron zu retten“ (hier spricht Hebbel, seine Tragödie exponierend, selbst) „muß er den Aristobolus (den Bruder seiner Gemahlin) töten; dieser Mord straft sich augenblicklich, denn er gerät durch ihn in die noch größere Gefahr, Leben und Reich miteinander einzubüßen; Antonius zieht ihn zur Rechenschaft. Das Bewußtsein, an Mariamne, die doch immer die Schwester ihres Bruders blieb, furchtbar gefrevelt und ihr die Rache fast zur Pflicht gemacht zu haben, erschüttert in ihm das Vertrauen auf sie; er weiß, daß seine bis aufs äußerste gebrachte Schwiegermutter in seiner Abwesenheit alles aufbieten wird, sie von ihm abzuziehen; er weiß sogar, daß diese dem wüsten Römer schon das Bild ihrer Tochter zugeschickt hat, wodurch seine Furcht und sein Argwohn gleich die so wichtige, bestimmte Richtung erhalten, und er liebt sein Weib darum so grenzenlos, weil er so gänzlich allein

steht. Aus einer solchen Situation ergibt sich das Fieberhafte seiner Leidenschaft, das Ungeheure seiner Entschlüsse ganz von selbst. Alles, wie weit es auch das Maß des Gewöhnlichen überschreite, erscheint natürlich und menschlich, weil es tief begründet und unausweichbar; wir schaudern vor der dämonischen Kette, die sich bildet, aber wir müssen sie Glied für Glied gelten lassen."

In der Verblendung seiner Leidenschaft, im Qualgefühl, daß ihn Mariamne nicht bloß überleben, sondern auch ihn vergessend seine Krone tragen, geringschätzig auf ihn, der sie so heiß geliebt, herabsehen könnte, faßt Herodes den Entschluß, sie unters Schwert zu stellen, sein Weib für den Fall seines Todes zum Tode zu verurteilen! Ihm selbst ist dieser Entschluß zugleich ein Sporn, alles einzusetzen, um sich Leben, Krone und Mariamne zu retten, und ein Trost, wenn es dennoch zum Äußersten käme! Sie aber — das fühlt er doch noch — sie darf nie erfahren, was er geplant und angeordnet hat. Der Schwächling Joseph, sein Schwager, den er in die doppelte Furcht vor Mariamne und vor ihm, vor Herodes, hineingejagt hat, verrät im Gedränge der Aufgabe, der er nicht gewachsen ist, und der wilden, leidenschaftlichen Eifersucht seines Weibes Salome gegen Mariamne, das furchtbare Geheimnis wider Willen dem erweckten Argwohn der Makkabäerin. Herodes glückliche Heimkehr vom schwelgerischen Hoflager des Antonius gestaltet sich zu einem Wiedersehen mit der im Innersten getroffenen, gegen ihn empörten Mariamne. Im wilden Ingrimm schickt er den halb schuldlosen Joseph zum Tode und ringt verzweifelnd wider Mariamnes starre Erbitterung. Zum Überfluß hat seine Schwester Salome, mit der sinnlosen Beschuldigung eines Verhältnisses zwischen Mariamne und ihrem Gatten, in Herodes Seele noch einen Funken geworfen, der von der Gewalt aller Umstände zur hohen Flamme emporgeblasen wird, einer Flamme, die das klare Auge des sonst Scharfsinnigen völlig blendet.

Ins Feld für Antonius gerufen, dreifach gefoltert vom Gefühl des verschuldeten Verlustes ihrer Liebe, von der leidenschaftlichen Eifersucht, vom Stachel des Zweifels an Mariamnes Treue, erteilt er den gleichen Auftrag, den er Joseph gegeben, seinem treuen Statthalter von Galiläa, dem Soemus zum zweiten Male. Jetzt, wo er von Mariamnes Rache fürchten muß, was er von ihrer Wankelmütigkeit vielleicht mit Unrecht gefürchtet hat: daß sie auf seinem Grabe Hochzeit halte, jetzt will er sie prüfen und sagt sich, wenn sie das Geheimnis auch aus diesem Manne herauslocke, müsse sie den höchsten Preis gezahlt haben.

Und hier ist denn nun, wo der Dämon des Herodes, seine Liebsten und Nächsten als Werkzeuge, höchstens als Teile seiner selbst zu achten, zum zweiten Mal gegen ihn schlägt. Soemus, der schlichte, tapfere, treue Mann, faßt gegen den König, der ihn mit jenem Blutbefehl dem sicheren Tode weiht, den ganzen Haß des Menschen, der in seinem Heiligsten gekränkt ist, und gesteht, sowie das Gerücht vom Fall des Herodes erklingt, an Mariamne, mit welchem Auftrag der König zum zweiten Male geschieden sei. Mariamne aber ist diesmal nicht bloß getroffen, sondern vernichtet. Sie veranstaltet in der Raserei ihrer Erbitterung, ihres Schmerzes, ihrer zertretenen Liebe zu dem königlichen Manne, der so klein in ihren Augen geworden ist, ein Fest, sie scheint auf seinem Grabe zu tanzen und will doch nur ihr Elendsgefühl übertäuben. In dieses Fest tritt der zum zweiten Male gerettete, von Octavian neuerhöhte Herodes herein, glaubt, muß glauben und soll nach Mariamnes Willen glauben, daß sie die Geliebte des Soemus geworden ist und, um sich das Leben zu sichern, dem Gemahl die Treue gebrochen habe. Aus allen Fugen seines Wesens gelöst, wütet der König nun gegen alles, was ihn umgibt, und am härtesten gegen sich selbst; er stellt Mariamne vor Gericht, und sie, die ihn mit der Schuld ihres Todes belasten will, verschmäht es, sich zu verteidigen, jauchzt dem Todesstreich

des Beils entgegen, fordert nur noch vor ihrem Tode eine letzte Unterredung mit dem Römer Titus, der die römischen Kohorten in Jerusalem befehligt. Diesem enthüllt sie, wie es mit ihr steht, daß sie Herodes niemals treulos, aber sich zum Opfertier zu gut gewesen ist, daß sie ein wertlos gewordenes Leben wegwirft:

Ich bin müde, ich beneide schon
Den Stein, und wenn's der Zweck des Lebens ist,
Daß man es hassen und den ew'gen Tod
Ihm vorziehn lernen soll, so wurde er
In mir erreicht!

Mit ihrem Tod bricht Schlag auf Schlag das Gericht über den unseligen König herein: Die heiligen drei Könige, die dem Stern von Betlehem nachziehen, verkünden ihm die Geburt des Kindes, das über alle Könige erhöht werden soll. Titus offenbart an Herodes, was ihm Mariamne unmittelbar vor ihrem letzten Gange anvertraut hat. Und was der Römer, der nur ihr Bild reinigen, den König nicht martern will, ihm noch verschweigt, das schleudert ihm die Mutter des Aristobolus und der Mariamne, die starre Alexandra, ins Gesicht, daß Mariamne beim ersten Scheiden ihres Gemahls den Schwur getan hatte, sich selbst den Tod zu geben, wenn er nicht wiederkehren sollte! Herodes bricht zusammen, und nur zu einem wüsten, sinnlosen Kampf um die nichtige Krone vermag er sich noch emporzuraffen; mit dem Befehl zum betlehemitischen Kindermord schließt die Tragödie.

Gewiß ist „Herodes und Mariamne“ ein dichterisches Werk voll herber Unerbittlichkeit, voll tiefen Blickes in die letzten, dunkelsten Abgründe des Menschenlebens und der Menschenseele. In dem gewaltigen Kampf von Gegensätzen, die mit dem Blut, dem Werden ihrer beiden Träger selbst gesetzt sind, ist Hebbel dicht bis an die Grenze des Möglichen, des menschlich Begreiflichen gegangen, doch überschritten hat er sie nirgends, und die Erhabenheit der

Durchführung, die edle Strenge der Linien, söhnt mit der furchtbaren Konsequenz der Anlage und des Verlaufs aus. Daß es wesentlich die besten Eigenschaften des Helden und der Heldin sind, die, treibend und getrieben, den König und die Königin einander entfremden und zur gegenseitigen Vernichtung führen, daß die beiden großen Menschen, die sich so gern vertrauten, sich, wie sie nun einmal geworden sind und wie die Welt, die sie umgibt, einmal beschaffen ist, nicht mehr vertrauen können, das wirkt am erschütterndsten und reicht tiefer als der wuchtige Ernst des blutigen Konflikts und die Größe des Stils. Diese größten, wirksamsten Vorzüge der Tragödie hätten längst über einzelne Sprödheiten, Dunkelheiten, über den Mangel, daß wir in keiner Szene Herodes und Mariamne so sehen, wie sie einmal mit einander gewesen sind, ehe die Rinde sich um beider innerstes Gefühl legte, hinweghelfen müssen. . . .

Die Kritik hat früher zumeist darauf beharrt, daß die gewaltige, in ihrer Meisterschaft und ihrem dramatischen Formgefühl gar nicht zu übertreffende Exposition des ersten Aktes und die Katastrophe von dem Augenblick an, wo Mariamne sich dem Tode weiht, die wirksamsten Teile des Werkes seien; in der theatralischen Wiedergabe aber tritt der seelische Höhepunkt des Ganzen mit der Schlußszene des dritten Aktes hervor. Die Forderung Mariamnes, daß Herodes seinen Dämon überwinden müsse, eine Forderung, hinter der immer noch ihre Liebe zu dem furchtbaren Manne sich regt, die Unfähigkeit des Herodes, das Leben in der Seele seines Weibes zu verstehen, enthüllt den Abgrund, der sich zwischen zwei Menschen auftun kann, einen Abgrund, der mit jedem mißverstandenen Worte tiefer wird. Wem nach diesen Enthüllungen der weitere Verlauf und Ausgang der Tragödie noch dunkel bleibt, der versteht überhaupt keine tragische Notwendigkeit, die über dem Bankerott hinausliegt.

* * *

Octave Mirbeau: Geschäft ist Geschäft.

Deutsch von Max Schönau.

Königl. Schauspielhaus. 15. Oktober. Zum ersten Male.

Geschäft ist Geschäft! — in gewissen Fällen pflegt es ein gutes zu sein, und ein solches hat offenbar Monsieur Octave Mirbeau mit dem Schauspiel erstrebt, das obiges geflügelte Wort als Titel trägt. Er hat es an einer erschütternden, nervenaufregenden Katastrophe nicht fehlen lassen, und der Fünfzigmillionenmann François Lechat, dem am Schluß die Tochter Germaine mit dem geliebten jungen Chemiker Lucien Garraud davongeht, nachdem sie ihren Vater einen Dieb gescholten hat, dem der, zum eleganten Nichtsnutz und Sportschlingel (als Reklame) großgezogene Sohn Xavier den Schmerz bereitet, durch den Sturz seines Automobils zu verunglücken, der aber noch immer klar und scharf genug bleibt, sich auch im äußersten Leid nicht von zwei elektrotechnischen Gründern und Gaunern übers Ohr hauen zu lassen, ist für die einen ein Ideal, für die anderen ein Typus skrupelloser Glücksjägerei. Der Verfasser rückt absichtlich diesen „sozialistischen, antiklerikalen" Emporkömmling in schillerndes Licht, indem er ihn bald als den albernsten eiteln Protzen, bald als den berechtigten Vertreter moderner Ideen, als einen kühnen, mit dem Instinkt des Erfolgs gerüsteten „Mann der Arbeit" auftreten läßt. Besteht seine Arbeit hauptsächlich darin, die Millionen aus andern Taschen und Kassen in seine Tasche und Kasse zu fegen, so singt er doch mit Schillers Glockengießer „Arbeit ist des Bürgers Zierde, Segen ist der Mühe Preis!" Je nachdem es die Situation fordert, sollen wir den Schloßherrn von Vauperdu belachen, verabscheuen und bewundern. Monsieur Mirbeau weiß sehr gut, daß er den offenkundigen und geheimen Respekt vor dem Gelde — namentlich wenn es viel, sehr viel Geld ist — zum geheimen Bundesgenossen hat, und rechnet auf das

Interesse, das sein Hauptcharakter einflößen müsse. Da Mirbeau überdies ein geistreicher Mann ist, der uns eine ziemliche Anzahl von feinen Beobachtungen und Bemerkungen, einige schlagende Witze, ein paar vortrefflich durchgeführte Szenen nicht schuldig bleibt, so mochte er glauben, ein Effektschauspiel geliefert zu haben, das allen modernen Ansprüchen genügen konnte.

Gleichwohl und trotz alledem hat er sich verrechnet. Bei dem gänzlichen Mangel eines eigentlich dramatischen Motivs, einer fesselnden, inneren Entwickelung, müßte die äußere Handlung eine viel stärkere Bewegung, eine viel größere Menge von Geschehnissen und Überraschungen aufweisen, als in „Geschäft ist Geschäft" irgend vorhanden sind. Es ist das Gesetz der ganzen Gattung, daß der Zuschauer keinen Augenblick zu sich selbst kommen, nicht merken darf, an wie groben Drähten und Fäden der Effekt hängt. In Mirbeaus Stück aber dehnt sich die Einleitung schier unglaublich, und lose, nichts bedeutende und die dürftigen Grundlagen des Ganzen immer wieder dem Zuschauer ins Gesicht rückende Gespräche und Füllszenen, Sittenschilderungen, aus denen wir kaum mehr erfahren, als daß Madame Lechat sich in kleinen Verhältnissen glücklicher gefühlt hat, und Mademoiselle Germaine ihren Vater verabscheut, füllen den ersten und einen guten Teil des zweiten Aktes; breit ausgeführte Geschäftsverhandlungen werfen freilich Licht auf die geriebene Gewandtheit des Herrn François Lechat, interessieren aber im ganzen doch nicht, phrasenhafte Leitartikel schlechter Zeitungen werden von den Brettern herab ins Publikum gesprochen. Das alles gleichsam um die Zuschauer mürbe zu machen und erwartungssehnsüchtig nach dem großen Zusammenbruch, dem Hauptschlußeffekt zu stimmen. Von der Mitte des dritten Aktes an überstürzen sich die Dinge, Schlag fällt auf Schlag. Aber nun ist's zu spät, auch die naivsten und gläubigsten Gemüter haben zu lange Zeit gehabt, den

groben Kanevas des Stückes hin- und herzuwenden und genau zu prüfen. Im Ernst glaubt schon lange kein Mensch mehr an den Kolportageroman im Plakatstil, der uns zwischen einer langen Folge von eiskalten und vollkommen langweiligen Genreszenen erzählt wird. Einzelne Ansätze zu feineren und fesselnden Wirkungen, so namentlich der Gemütsaustausch zwischen Vater und Sohn Lechat am Schlusse des zweiten Aktes, heben sich freilich von der ganz seelenlosen Mache des übrigen ab, aber können uns doch nicht weiter in Mitleidenschaft ziehen.

* * *

Bernard Shaw: Candida.

Königl. Schauspielhaus. 13. November. Uraufführung.

Der Eindruck, den Shaws Werk im Königl. Schauspielhause hinterließ, war ein sehr geteilter und im ganzen weder ein erhebender noch ein so niederschlagender, wie er gelegentlich durch die völlige Unreife und Hohlheit eines anspruchsvollen Weltbildes erweckt werden kann. Der englische (irische) Verfasser hat Geist und Schärfe, auch Wärme und Liebenswürdigkeit genug, um uns eine Weile in den Bann einer schlecht begründeten, weil aller Naturwahrheit, aller elementaren Lebenskraft entbehrenden Erfindung zu zwingen und mit einzelnen Szenen derselben zu fesseln. Er gleicht einigermaßen einem Künstler, der durch seine Ziselierkunst vergessen zu machen sucht, daß wir karikierte Gebilde und unechtes Metall vor uns haben. Jedem auch nur leidlichen Kenner der englischen Literatur ist die kritische Phrase bekannt, daß in einem Gedicht, einem Roman, einer Geschichtsdarstellung „gute Sachen vorhanden seien“, eine Phrase, mit der die Forderung nach starker Lebenswahrheit, klarer Komposition, geistigem Gleichmaß von vornherein abgewiesen wird. Wir fühlen uns

versucht, auch von Shaws „Candida" zu sagen, daß gute Sachen drin sind, sehr feine Einzelzüge, sehr geistreiche Wendungen, Antilogieen und Antithesen, reizvolle tragikomische Stimmungen und glückliche humoristische Einfälle. Aber ein Schauspiel, das uns als wirkliches Lebensbild, als Menschenschicksal ergriffe, ist das wunderliche Produkt nicht. Der Verfasser hat vom Drama den Begriff, daß es immer ein Kampf zweier Gegensätze sei, doch er vergißt, daß es elementare, natürliche, gleichberechtigte, überzeugende Gegensätze, nicht künstlich zugespitzte, oder durch eine Seelenergründung und Seelenzerfaserung, die vorübergehende und zufällige Anwandlungen und Regungen zu inneren Mächten und Kräften erhebt, destillierte und raffinierte Gegensätze sein müssen. Der Konflikt, um den es sich in „Candida" handelt, kann sehr wohl aus den Tiefen der menschlichen Natur erwachsen, aber dann stünde er eben auf anderen Voraussetzungen. Es ist im Ernst nicht einen Augenblick zu denken, daß ein Mann wie der Pfarrer Jakob Morell, der Liebe eines reinen, anmutigen und klugen Weibes sicher, durch die Sophismen der Leidenschaft, die ihm ein unreifer, junger Phantast ins Gesicht schleudert, so getroffen und betroffen werden sollte, um vor diesem verstummen und mit sich selbst ins Gericht gehen zu müssen. Undenkbar, daß er der frechen Frage des jungen Dichters Eugen Marchbanks gegenüber, wodurch er, Jakob Morell, die Liebe Candidas gewonnen habe, die einzig richtige Antwort: „weil sie gefühlt hat, daß sie mir das Höchste der Welt war, weil sie weiß, daß sie mir das Höchste, Beste und Liebste in der Welt ist" nicht findet. Mit der Antwort wäre alles zu Ende, denn auf die ästhetisierende Simpelei des jungen Dichters, der es dem tüchtigen Manne nicht verzeihen kann, daß dieser der himmlischen Candida häusliche Geschäfte ansinnt, möchte doch wohl selbst ein Poet der subtilen Träume und der überfeinerten Gefühle, keinen Konflikt aufbauen. Nur dadurch, daß es den Anschein gewinnt,

als ob der vielgeschäftige und redegewandte Pfarrer in seinem Gewissen getroffen sei, wird die Schürzung eines Knotens möglich, den dann die gesunde und einfache Empfindung der jungen Frau zu lösen hat und glücklich löst.

Man braucht gar nicht begeistert für den Pastor aus Kingsleys Schule, für dies echt britische Gemisch von Seelsorger und sozialistischem Agitator, von Selbstgerechtigkeit und bravourmäßiger Redefertigkeit zu sein, man kann sich leicht ein glücklicheres Heim denken, als das dieses Vereinsmeiers, der alle Abende Vorträge hält und die Maschinenschreiberin Proserpina beständig neben sich sitzen hat, und muß doch wissen, daß im Gegenspiel zu Eugen Marchbanks die Partie zu ungleich und aller Vorteil zu sehr auf der Seite Morells ist. Besonders bezeichnend für die Natur des Stücks aber ist es, daß niemand es unternehmen könnte, die Grundlinie der Handlung, soweit sie nicht aus dem schon Gesagten bereits hervortritt, einfach nachzuzeichnen. Zu jeder Stelle der Linie gehören auch die Arabesken, die sie umranken; jedem knappen Bericht über Verlauf und Hauptentwickelung könnte entgegengesetzt werden, daß man die Hauptsache vergessen habe, daß das Beiwerk von Milieuschilderung, von intimer Gesprächsführung, von einer Situationskomik, bei der die tragische Schlange immer im Gras lauert, eben das Wesentliche sei. Jeder Zug soll hier Bedeutung haben, und es ist schlechthin unmöglich, die sämtlichen Einzelheiten wiederzugeben und gleichsam alle unterstrichenen Worte des Dialogs herauszuheben. Der Verfasser unterstreicht eben sehr viel. Und ebenso unmöglich würde es sein, die lebendigen und ein feineres Empfindungsvermögen sowie eine scharfe Beobachtung gewisser Einzelheiten offenbarenden Stellen alle herauszuheben. Was in seiner Weise zu Herzen geht und was uns als Reflexion erscheint, wechselt in zu rascher Folge und läßt sich nicht auseinandersetzen. Der Mangel jeder elementaren Kraft und einer größeren Anschauung

wird durch das Blitzlicht, mit dem Shaw in die verborgensten Seelenfalten hineinleuchten will, keineswegs ersetzt. Bei diesen eifrigen Beleuchtungsexperimenten vergißt der Verfasser nur zu oft die Konsequenzen der Dinge, und ein paarmal stehen wir erstaunt, daß die gemachten Entdeckungen so gar keine Folgen haben. Alles in allem: der Himmel bewahre uns vor der Zeit, wo Psychologie, Nationalökonomie und Moral im Stil dieser „Candida" die lebendige Dichtung abgelöst haben werden, worauf es doch hinausgehen soll.

* * *

1904.

Hugo v. Hofmannsthal: Der Tor und der Tod. Elektra.

25. Februar. Königl. Schauspielhaus. Zum ersten Male.

Es steht nicht geschrieben, daß das Interessante, in seiner Weise Bedeutende, immer auch das Erquickliche und Erhebende sein müsse. Aber ein ursprüngliches und untrügliches Gefühl sagt uns, daß ein künstlerischer Fortschritt, der sich auf der einen Seite des Zusammenhangs mit dem unmittelbaren Leben beraubt und auf der anderen, um elementar zu scheinen, die wogende Flut menschlichen Gefühls, menschlicher Leidenschaft, die wahrlich trüb und dunkel genug sein kann, hinter sich läßt, um sich tief und tiefer in den schlammigen Grund des grauenvoll Tierischen, des blutlechzenden Wahnsinns, des Gespenstigen hineinzuwühlen, daß ein solcher Fortschritt eben kein Fortschritt mehr ist. In Wahrheit treibt diese Poesie, der es um keine seelische Erschütterung, um keine befreiende Kraft zu tun ist, die nur unseren Atem stocken, unsere Nerven mit elektrischen Schlägen treffen und zucken machen will, zur „Phantasiekunst" der Lohenstein

und Bucholtz zurück, und was sie von den rohen Brunst- und Marterdichtern des siebzehnten Jahrhunderts scheidet, ist nur die sichere Berechnung und das verfeinerte Sprachgefühl. Man erwehrt sich des Gedankens nicht, daß dieser Zug nach der Verderbnis, der Verkommenheit, dem Barbarischen und Entsetzlichen, gerade auf dem Gipfel einer hochgesteigerten und vielfach überreizten Kultur, aus schweren Alpträumen von der Zukunft des im Gletschereis wieder erstarrenden Erdballs, des zur Tierheit wieder hinabsinkenden Menschenlebens stamme. Doch ich muß zugeben, daß die Sache nicht so einfach liegt, wie sie sich darstellen würde, wenn wir eben nur „Elektra" und ein ihr völlig gleiches Werk gesehen hätten. Der Tragödie, mit ihren hysterischen Krämpfen, ist indes die Vision „Der Tor und der Tod" vorangegangen, eine Traumdichtung, die mit gutem Grund im Kostüm der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts auftritt. Die zwanziger Jahre sind die Zeit Byrons, seines „Manfred" und des aus Bryon geschöpften Weltschmerzes, und die Zeitangabe ist ein bewußtes oder unbewußtes Eingeständnis, daß die Todesmüdigkeit und Todessehnsucht, mit deren Verherrlichung sich unsere symbolistische Poesie so viel zu schaffen macht, ihre echten Wurzeln nicht in Maeterlinck, sondern in Byron hat. Daß der Teufel ein Gentleman ist und als solcher sich der Tracht jeder Gesellschaft bequemt, in der er erscheint, wußten wir längst. Wir dürfen daher nicht zu sehr erstaunen, wenn der Tod als ein Geiger in der Wiener Mode der Tage Metternichs auftritt. Warum auch nicht, wenn damit ein Stück Stil und malerische Stimmung gewonnen wird? Der junge Claudio, der Tor, der sich trotz aller Täuschungen, die ihm das Leben gebracht hat, gegen den hereintretenden Tod sträubt, sieht durch ein paar Geigenstriche nacheinander drei Tote, seine Mutter, seine Geliebte, einen Jugendfreund beschworen und vernimmt aus deren Munde, was sein Leben wert gewesen ist, so daß ihn das Gefühl überwältigt, es

sei am besten, in des Todes Arme zu flüchten. Der Tod erlöst und bettet ihn sanft, und die traumhafte, elegische Stimmung, die uns überkommt, gewinnt wirklich die Oberhand über den Leichenspuk.

Zwischen der resignierten aber lyrisch durchhauchten Lebensmüdigkeit dieses Gedichts und dem wilden Heißhunger nach Blut und Rache, der das treibende Motiv der Tragödie „Elektra" ist, scheint ein Abgrund zu klaffen. Aber es scheint auch nur so. Der Drang, überall ein Äußerstes zu erreichen, ein Letztes zu ergründen, ein Drang, der mit dem echten Künstlerdrang, ein Höchstes zu schauen und zu gestalten, keineswegs identisch ist, kann gar wohl heute die subtilste Traumstimmung und morgen die Zuckungen eines todkranken Hirns, die furchtbaren Möglichkeiten, in denen alle Psychologie in den letzten Abgründen der Physiologie versinkt, zu seiner Aufgabe machen. Handelt es sich doch in einem wie im anderen Falle um die Wirkungen des Verblüffenden, Unerhörten, Außerordentlichen. Als diese „Elektra" im November vorigen Jahres auf dem Berliner Kleinen Theater zuerst erschien, schrieb Julius Hart, ein Kritiker, dem kein Mensch Sympathien für das Akademische, Konventionelle und Überlebte zusprechen wird, im „Tag": „Der Apollo verschwand aus dieser Spätpoesie. Sie weiß nichts mehr von Kämpfen zwischen Himmel und Erde, von Gegensätzen zwischen Licht und Finsternis. Diese Kunst wird immer ausgesprochener Verbrecherkunst, Darstellung zerrütteter Wahnsinnszustände, qualvoller Träume des Greuels und Entsetzens, der Wollust und Grausamkeit. Raskolnikowschatten gehen durch das Werk Hofmannsthals, mit packender Gewalt weiß er das Grauenhafte zu versinnlichen; sein Werk ist das lichtloseste aller Werke, das dunkelste Pandämonium."

Und nun wird man uns sagen, daß wir einzig und allein die „packende Gewalt" zu erkennen, zu betonen und, unbekümmert um alles andere, die Kunst zu verehren

hätten, die Elektras düstere, herbe Gestalt in ein Halbtier, halb Weib, halb gespenstige Schlange wandelt, eine Schlange, die ihren letzten tödlichen Biß wider sich selbst kehrt. Die schauspielerische Virtuosität und die dramaturgische Lust zur Stimmungsmalerei durch Milieu, durch Kostüm und Beleuchtung, fänden an dieser „Elektra“ einen willkommenen Anhalt; nach nichts Weiterem sei zu fragen. So steht es denn hoffentlich noch nicht. Alle Kritik mag subjektiv heißen, aber in diesem Falle wird sie bei jeder unverbildeten, unmittelbar fühlenden Natur auf einen verwandten Eindruck treffen und einem allgemeinen Zweifel das Wort leihen.

Man hat es Hofmannsthal besonders verdacht, daß er seine „Elektra“ mit der Bezeichnung „nach Sophokles“ hinausgeschickt hat, und stachliche Epigramme spotteten, daß der Wiener Poet nach Jahrtausenden den Griechen gezeigt, „wie einst der Grieche hätte dichten sollen“. Hier tut man Hofmannsthal insofern unrecht, als in der Tat Handlung und Grundanschauung seiner „Elektra“ von dem durch Sophokles bereiteten Boden ausgehen. Wer die „Elektra“ des Sophokles mit den Choephoren aus der Oresteia des Äschylos vergleicht, dem kann nicht entgehen, daß der ältere der attischen Dramatiker dem Orest das Bewußtsein der Ungeheuerlichkeit seines durch die heilige Blutrache gebotenen Muttermordes leihen und daß die Erinnyen, die ihn im dritten Drama bis Kolonos verfolgen, gleichsam seiner eigenen Brust entsteigen, während Sophokles sich ins Heroenzeitalter zurückversetzt, seinem Orest das Vollbewußtsein einer guten, von den Göttern selbst gebotenen Tat gibt, auch in seiner Elektra das leidenschaftliche Verlangen nach Rache und Sühne für den schnöd ermordeten Vater jede andere Empfindung weit überwiegen läßt. Elektra weiß wohl, daß sie ihrer Mutter als „böses Kind mit schamlosem Lästermund“ gegenübersteht, aber sie weiß nicht, ob Aegisths Buhle, die den Mord des Gatten alljährlich

festlich begeht, noch Mutter heißen darf. Auch bei Sophokles beschwört, als die falsche Nachricht von Orests Tode kommt, die verzweifelnde Elektra ihre Schwester Chrysothemis, mit ihr gemeinsam die Rachepflicht zu übernehmen, auch bei ihm jauchzt Elektra bei der Ermordung Klytemnästras, auch bei ihm höhnt sie den herbeikommenden in Orestes Schwert rennenden Aegisthos. Allein, der ungeheure Unterschied liegt eben darin, daß bei Sophokles Elektra die verzweifelnde, zur Meduse versteinerte, ins Tiefste ihres Lebens getroffene, zum Ungeheuersten gedrängte Königstochter ist, die doch noch zum heiligen Licht emporzublicken, zu den Göttern zu beten vermag, während wir bei Hofmannsthal einer verkommenen, zum letzten menschlichen Elend herabgebrachten, von ihren Blutträumen halb oder dreiviertel sinnberaubten, in dauernder Tücke und Selbstverachtung dumpf hinbrütenden Elektra begegnen. Ihre Flüche scheinen, wie das Angstgestöhn und die trotzige Furcht der Klytemnästra, nur aus krankem Blute hervorzugehen, und die herbe Gestalt der griechischen Tragödie ist zu einer Wilden gewandelt, für die der Name einer Barbarin noch zu vornehm wäre. Diese Steigerung des rein Physischen, dies Raffinement des „Erdgeruchs" einmal vorausgesetzt, ist ohne Frage Folgerichtigkeit, straffe Spannung und eine gewisse Wucht der Augenblickswirkung vorhanden. Doch wohin treiben wir, wenn es kein Maß des Menschlichen mehr geben, wenn die ganze Kunst und das sprachschöpferische Vermögen eines Dichters dazu angewandt werden, uns auf den Boden zurückzuversetzen, auf dem der Mensch der Tierheit sich noch nicht soweit entwunden hat, daß auch nur Anfänge eines Gewissens vorhanden wären.

* * *

August v. Kotzebue: Die deutschen Kleinstädter.

Königl. Schauspielhaus. 6. März. Neu einstudiert.

Der Dresdner Theaterzettel vom 25. November 1802, der anzeigte, daß die Churfürstl. Sächs. privilegierten Deutschen Schauspieler auf dem Churfürstl. Theater zum erstenmal ein neues Originallustspiel in vier Aufzügen, des Herrn Collegienrath von Kotzebue „Die Kleinstädter“, aufführen würden, und der als „schön Reliquienstück“ dem gestrigen Theaterzettel des neueinstudierten Werkes beigegeben war, rückte uns den alten Gemeinplatz, daß Stücke und Bücher ihre Schicksale haben, wieder einmal deutlich vor Augen. Das wenn nicht beste, so doch nach mehr als einer Richtung hin interessanteste und wirksamste Lustspiel des fruchtbaren Verfassers hat sich mit gelegentlichen Unterbrechungen über ein halbes Jahrhundert hier auf den Brettern behauptet und wiederum nach fast einem halbhundertjährigen Dornröschenschlummer eine ganz fröhliche Auferstehung gefeiert. Die Wirkung ist freilich eine wesentlich veränderte. An Stelle der unmittelbaren, höchst lebendigen Komik im deutschen Krähwinkel, mit schlechtem Pflaster und trüb brennenden Öllaternen, die bei Mondschein im Kalender nicht angezündet werden, mit titelsüchtigem und titelseligem Philistertum, mit gespreizten Muhmen und Basen, ist eine halb humoristische, halb kulturhistorische Teilnahme an Zuständen, Sitten und Trachten, Gesinnungen und Gefühlen getreten, die wir nur aus der Überlieferung kennen. Zwar wird es Zuschauer genug geben, die sich auf der Stelle den harmlos absurden Dünkel und die lustige Beschränktheit vergangener Tage in den anspruchsvolleren Dünkel und die trübsinnige Beschränktheit der Gegenwart transponieren können und die Fäden, die vom Krähwinkel des achtzehnten bis in die Welt- und Großstädte des zwanzigsten Jahrhunderts laufen, recht gut wahrnehmen. Aber im

ganzen wird man doch den absurden Kleinstädtern mit der Genugtuung gegenübersitzen, wie wir's so herrlich weit gebracht haben und wie vergnüglich wir auf Herrn Bürgermeister, auch Oberältesten Nikolaus Staar und Herrn Bau-, Berg- und Weginspektor-Substitut Sperling, auf die Untersteuereinnehmerin Staar und die Frau Ober-Floß- und Fischmeisterin Brendel hinblicken dürfen. Die Sittenschilderung Kotzebues ist reichlich mit karikierenden Zügen ausgestattet und gehörte vielleicht schon zur Entstehungszeit des Lustspiels zum Teil der Vergangenheit an. Nichtsdestoweniger muß man sagen, daß Erfindung, Charakteristik und Grundton der „Deutschen Kleinstädter" der Lebenswahrheit ihrer Tage beträchtlich näherstanden, als die Situationen und Figuren unserer neuesten, in der Mode von heute auftretenden Schwänke. In dem Stück guter Beobachtung und zutreffender Wirklichkeit, das dies Kotzebuesche Lustspiel einschließt, liegt mehr von seiner Lebensfähigkeit, als in dem unzweifelhaften und vielgepriesenen theatralischen Geschick seines Verfassers.

Die Stellung Kotzebues, der genau vor einem Jahrhundert noch wagen konnte, sich als Rivale der großen Dichter von Weimar anzusehen und die Romantik mit wohlfeilem Spott zu überschütten, hat sich bekanntlich traurig geändert, und die Geringschätzung der Totalerscheinung steht in keinem Verhältnis mehr zu den Wirkungen, die von Einzelleistungen des seinerzeit vielgefeierten Dramatikers ausgegangen sind und, wie die Aufnahme der neueinstudierten „Deutschen Kleinstädter" erwies, noch immer ausgehen können. Alle Versuche zu „Rettungen" haben sich als vergeblich erwiesen. Die großen Talente von Peter Aretino bis zu Kotzebue „und so weiter", deren Charakterlosigkeit und Frivolität ihr Talent überragt, verfallen nach einem unerbittlichen, durch nichts aufzuhebenden Gesetz dem Geschick, daß ihre besseren Werke gleichsam völlig von ihrer Persönlichkeit getrennt werden und dem

Andenken ihrer Verfasser kaum mehr zugute kommen. Das Verhängnis Kotzebues hat es gewollt, daß selbst die harmlosen „Kleinstädter“ die tiefe Kluft zwischen ihm und Goethe erweitern mußten. Goethe hatte sich bei Aufführung des Lustspiels in Weimar der herkömmlichen Befugnis bedient, nach den Verhältnissen und Konvenienzen einiges zu streichen, übrigens aber „dem Herrn Verfasser über die notwendig gewordene Ausfüllung der entstandenen Lücken wie billig das Urteil überlassen“. Er mußte gegenüber den Reklamationen Kotzebues erklären, daß er sich „fest vorgenommen habe, auf dem Weimarischen Theater künftighin nichts mehr aussprechen zu lassen, was im Guten und Bösen einen persönlichen Bezug hat, noch was auf neuere Literatur hinweist, um so mehr, da hier auch nur meistens persönliche Verhältnisse berührt werden“. Ja, er war schließlich gezwungen, der Mutter Kotzebues scharf und schroff zu erklären: „da Sie sich, werte Frau Legationsrätin, anmaßen, mir geradezu zu sagen, daß ich in einer Sache, in der ich mein Amt nach meiner Überzeugung verwalte, völlig unrecht habe, so muß ich Ihnen dagegen ebenso gerade versichern, daß ich solche Begegnung weder leiden kann, noch werde und daß ich mir alle unüberlegte Zudringlichkeiten dieser Art sowohl für jetzt als künftig ausdrücklich verbitte“.

Verwehte Stürme! Kaum wird man bei der Wiedergabe der „Deutschen Kleinstädter“ erraten haben, wo in dem Stücke ein paar Späße auf „neuere Literatur“ gedeutet werden können. Die Wirkung geht eben durchaus und ausschließlich von der heiteren Spiegelung vergangenen Lebens und dem unverwüstlichen Gegensatz steifer Selbstgefälligkeit und unbefangener Lebenslust aus.

* * *

Walter Bloem: Es werde Recht.

Königl. Schauspielhaus. 17. März. Zum ersten Male.

Die Kunst, ohne inneren dichterischen Antrieb, ohne gestaltende Kraft im höheren Sinne, aber mit kühler Sicherheit, scharfer und klarer Berechnung der spannenden Wirkung und des theatralischen Effekts, mit Anlehnung an Vorgänge und Tagesstimmungen, die aus den Zeitungen heraus aller Welt geläufig sind, mit Wiedergabe von Berufsäußerlichkeiten, die das Zuständliche charakteristisch färben, Schauspiele zu schreiben, scheint auch in Deutschland zuzunehmen. Herr Felix Philippi findet talentvolle Nachfolger. Und es läßt sich gar nicht verkennen, daß die Darsteller mit Vorliebe und großem Verständnis den dramatischen Kanevas dieser Art Stücke besonders gut ausfüllen, daß das Publikum bereitwillig, empfänglich, ja wenn's langweilig wird, sogar geduldig den Schachzügen der rechnenden und kombinierenden Verfasser folgt, daß die Tragik der großen Bankerotte, mit ihren zwischen Selbstmord und Zuchthaus pendelnden Erschütterungen, noch stets auf die Nerven der Zuschauer wirkt.

Der „tragische Fall" liegt hier so, daß Dr. van Gelderen, ein genialer Erfinder, aber auch ein waghalsiger Spekulant, mit zwei Millionen Schulden (auf unserer Hofbühne wurden es vier) zusammengebrochen ist. „Bei so 'nem Betrieb und so 'nem Auftreten, das läppert sich über Nacht zusammen, so zwei knappe Milliönchen." Die eine Million schuldet er der von Kommerzienrat Giesebrecht geleiteten Industriebank, die andere zahlreichen Gläubigern. Die Industriebank hat drei Wochen vor dem Bankerott Gelderens eine Hypothek auf dessen Fabrik und Villa erlangt. Die Bank schluckt also einfach die ganze Masse, die anderen Gläubiger fallen vollständig aus, kriegen keinen roten Heller. Dr. Gelderen aber, in der Hoffnung, sich noch zu retten und einen Zwangsvergleich herbeizuführen, ficht

durch seinen Rechtsanwalt die Hypothek an, behauptet, daß ihm diese abgepreßt worden sei, obschon er damals seine Überschuldung bereits eingestanden und die Rechte seiner anderen Gläubiger zu wahren versucht habe. Dem Vertreter der Bank, Kommerzienrat Giesebrecht, wird sonach der Eid zugeschoben, daß der Bankdirektor, als er sich Gelderens ganzes Besitztum verpfänden ließ, keine Wissenschaft von dessen Lage gehabt habe. Giesebrecht ist zu diesem Eid vollkommen bereit. Auch für ihn, der als Direktor der Bank einen, ohne jene fragliche Hypothek ungedeckten Kredit von nahezu einer Million gewährt hat, steht viel, beinahe alles auf dem Spiele.

Mit diesen Voraussetzungen hebt am Morgen des Tages, an dem Giesebrecht den Schwur leisten soll, im Bureau seines Rechtsanwalts, des Dr. Gebhard, unser Schauspiel an. Dr. jur. Alfred Gebhard ist nicht nur ein gesuchter Anwalt, sondern auch ein junger, liebenswürdiger Mann, der seit längerer Zeit Hertha Giesebrecht, die einzige Tochter des Kommerzienrats liebt und sich eigentlich vorgesetzt hat, seine Erklärung bis zum Austrag des Prozesses Giesebrecht-Gelderen zu verschieben. Unglücklicherweise ist ein Ball zwischen ihn und seinen Vorsatz getreten; er hat den stummen Fragen seines Mädchens nicht länger widerstehen können, sich just am Abend vor dem Entscheidungstage verlobt. Braut und Schwiegervater in spe sind in seinem Bureau, als Dr. van Gelderen und sein Rechtsanwalt noch einmal bei Gebhard erscheinen. In einer Szene mit diesen wird der junge Anwalt am guten Glauben Giesebrechts irre; zum Überfluß offenbart Hertha, seine Braut, daß sie in dem Gespräch zwischen ihrem Vater und Gelderen das Wort Unterbilanz vernommen. Alfred Gebhard gewinnt die subjektive Überzeugung, daß sein Klient und künftiger Schwiegervater einen Meineid schwören will. Er sucht ihn umsonst umzustimmen; Giesebrecht verbittet sich jeden Zweifel an seinen Erklärungen, geht, um die Verlobungs-

anzeigen zu bestellen und zum Abend einzuladen. Am Nachmittag finden wir Gebhard im Anwaltszimmer des Landgerichts unter seinen Berufsgenossen, deren skeptisch-fröhliche Unterhaltung über Gerechtigkeit und Anwaltspflichten seine inneren Qualen mehrt. Er ist drauf und dran, was er weiß, vor Gericht zu erklären und den Eid des gewissenlosen Bankdirektors zu hindern. Aber das Zureden des greisen Kollegen Eichholz, sich gegen seine Anwaltspflichten nicht zu verfehlen, lähmt ihn, und nun kommt auch seine tieferschütterte Braut und erklärt es doch für möglich, daß sie sich geirrt und das entscheidende Wort Unterbilanz erst bei einer zweiten Unterredung, nach der Hypothekenerteilung, gehört habe; gefoltert ruft Gebhard aus: „Ich bin Anwalt, ich habe die Schweigepflicht, fiat justitia, pereat mundus.“ Im dritten Akt ist Verlobungsfest, der Kommerzienrat Giesebrecht hat den Eid geschworen, den großen Prozeß gewonnen. Gebhard, der seine Mutter herbeitelegraphiert hat, steht zwischen Glück und Qual, wie nur ein armes Menschenkind stehen kann, hat eine furchtbare (übrigens ganz und gar unmögliche) Szene mit dem künftigen Schwiegervater und läßt sich das Wort abpressen, um seiner Braut willen, künftig von seinen persönlichen Überzeugungen zu schweigen. Die geladene Gesellschaft erscheint, man setzt sich zu Austern und Sekt — da, als eben der Toast auf das Brautpaar gebracht wird, stürzt der junge Referendar Zehme mit der Nachricht herein, daß sich unten vor der Haustür Dr. van Gelderen erschossen habe, und nun bricht die Nemesis herein. Der Staatsanwalt sitzt ja gleich mit bei Tisch, Gebhard braucht nur zu rufen: „Der Eid, der Gelderen in den Tod getrieben hat, war ein Meineid und ich hab' darum gewußt!“ und Hertha mit den Worten „Ja, es ist wahr“ das Verbrechen ihres Vaters zu bestätigen. So geht das Schauspiel zu Ende; die Lebenstragödie, die sich für Gebhard und Hertha dahinter auftun wird, auftun muß, erläßt uns der Herr Verfasser.

Es ist eigentümlich und lehrreich, daß die weitaus größte Zahl dieser auf innerlich unwahre, errechnete, ergrübelte Voraussetzungen gebauten Stücke in ihrem letzten Akt regelmäßig ihre eigentliche Natur enthüllen.

Die Unwahrheit eines bloß auf den Effekt, ohne warmes Miterleben gebauten Dramas macht sich so entscheidend geltend, daß man den dritten Akt als eine übel verknüpfte Folge von äußersten Unwahrscheinlichkeiten und verletzenden Kulissenrührungen und Kulissenschrecken bezeichnen muß. Will man die Möglichkeit der gegenseitigen Beziehungen Giesebrechts, Gebhards und Herthas bis zum Schluß des zweiten Aktes zugeben, so ist nach den Erlebnissen und Gefühlen namentlich des jungen Paares dies Verlobungsfest schlechthin ausgeschlossen. Doch man geht eben schon zu weit, wenn man sich der scheinbaren Logik und der rein verstandesmäßigen Spannung der ersten Akte überläßt. Der gewandte aber nüchterne Dialog des Dramas entspricht der bewegten, spannenden aber poetisch unbeseelten Handlung; unter den Episoden der Handlung zeichnet sich die Ankleideszene der Rechtsanwälte zu Beginn des zweiten Aktes durch lebendige Wahrheit aus, während das Erscheinen der scheidungslustigen jungen Frau im ersten Akt einen der abgebrauchtesten Lustspieleffekte neu aufpoliert.

* * *

E. v. Keyserling: Ein Frühlingsopfer.

Königl. Schauspielhaus. 20. März. Zum ersten Male.
Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Eine ursprüngliche, just nur diesem Dichter und ihm allein gehörige Schöpfung ist „Ein Frühlingsopfer“ nicht. Obschon sie auf einem besonderen Boden in Maisad, einem litauischen Dorf und Wallfahrtsort, spielt und mancher sittenschildernde Zug aus unmittelbarer Lebensbeobachtung

stammt, so erscheint die Erfindung, Charakteristik und Stimmung mit dem Naturalismus namentlich Halbes stark verwandt. Das Hauptmotiv, das dämonische Erwachen jugendlichen Liebes- und Lenzdranges und die Hingebung des ganzen Lebens an diesen Drang, teilt Keyserlings Schauspiel mit Halbes „Jugend“. Die entschlossene, etwas bravourmäßige Wiedergabe des Elends in einer Häuslerwirtschaft, mit einem versoffenen, brutalen Hausvater, einer todkranken Frau und Zubehör, gemahnt an Hauptmanns Lebensbilder dieser Art. Überhaupt gewann man den Eindruck, daß der Verfasser wohl durch ein Stück Leben selbständig angeregt worden sei, aber bei dessen Gestaltung allzusehr unter der Herrschaft modischer Überlieferung, modischer Effekte und Stilkünste gestanden habe. Es fehlt der Dichtung nicht an feinempfundenen und selbst nicht an drastischen Einzelheiten. Aber sie ist durchaus auf Stimmungsmalerei gestellt und vor allem von der völligen modernen Gleichgültigkeit gegen vorwärts drängende straffe Führung und Steigerung, gegen den rascheren Pulsschlag echter dramatischer Charakteristik erfüllt, einer Gleichgültigkeit, die den leblosen, seelenlosen und errechneten Bühnenstücken immer wieder wohlfeile Siege sichert. Je glücklicher die Schilderung einzelner Vorgänge und Szenen erscheint, je lebhafter man fühlt, daß der Dichter lyrische und selbst humoristische Besonderheit einzusetzen hat, um so mehr beklagt man seine Geringschätzung der Kompositions- und Darstellungsnotwendigkeiten, die ein- für allemal nicht theatralisches Herkommen, sondern Naturgesetze der dramatischen Dichtung selbst sind. Die bewegteste und belebteste Milieuschilderung wirkt lähmend, wenn die Ader der dramatischen Entwickelung und dramatischen Spannung nicht durch sie hindurchgeht. Die noch so treue Beobachtung und stimmungsvolle Wiedergabe des äußeren Lebens, die Spiegelungen gewisser Gemütsregungen ersetzen den Impuls klarer Gegensätze und Höhepunkte nicht. Und die

Stilmischung des derb Naturalistischen und einer volksliedmäßigen Romantik, die aus dem Aberglauben und der weichherzigen Wehmut litauischen Frauenlebens entspringt, ist zwar an sich nicht unzulässig, aber nur eine stärkere, dramatische Kraft könnte sie zur einheitlichen Wirkung erheben. Ich glaube nicht, daß irgendwer im Theater war, der sich nicht nach einem rascheren, fortreißenden Gang der Handlung gesehnt und sich an den malerischen Stimmungen wahrhaft befriedigt hätte.

* * *

Gerhart Hauptmann: Rose Bernd.

Königl. Schauspielhaus. 14. April. Zum ersten Male.

Es liegt nicht in der Eigenart des Werkes und überhaupt nicht in der Natur und den dichterischen Absichten Hauptmanns, daß der Eindruck dieses tragischen Schauspiels ein befreiender und erhebender sein konnte, aber ein erschütternder, bis auf die letzten Wurzeln menschlicher Teilnahme an menschlichem Jammer und grausigem, innerem Elend hinabreichender, ist er jedenfalls. Und was wir gegen die Kindesmörderinnentragödie auf dem Herzen haben mögen, es muß doch zuvor gesagt werden, daß die Stärke und Leidenschaft des unmittelbaren Gefühls, die schlichte Wahrheit des Ausdrucks, die Fülle und Schärfe der Beobachtung, die Energie der Charakteristik, die Wärme, die Glück und Leid von unbewußt, beinahe dumpf hinlebenden Naturen erfaßt und wiedergibt, auch in dieser Dichtung Hauptmanns alle Bewunderung verdienen. Es ist der Boden, auf dem „Die Weber“ und „Fuhrmann Henschel“ erwachsen sind, auf dem auch „Rose Bernd“ spielt. Ein schlesisches Dorf mit einem Freischulzengut, mit eng begrenzten ländlichen Lebenskreisen, von denen die Stillen im Lande, mit ihrer Sanftmut und Selbstgerechtigkeit sich charakteristisch abheben,

gibt das Milieu der Handlung ab. Und da es das Publikum immer nur mit der Echtheit und Überzeugungskraft eines jeweiligen Stücks Menschenschicksal und Menschenschilderung, kaum aber mit dem Verhältnis dieses jeweiligen Stücks zu früheren Schöpfungen des gleichen Dichters und vollends erst ganz zuletzt mit der Beziehung zur Gesamtentwicklung der Literatur zu tun hat, so wird „Rose Bernd“ überall, wo man der Erfindung Hauptmanns unmittelbar gegenübersteht, einer ergreifenden wenn auch niederwuchtenden Wirkung gewiß sein. Der Dichter schrickt in seinem Wahrheitsdrange auch vor der Brutalität nicht zurück und beruft sich darauf, daß das Leben oft genug brutal sei; seine Voraussetzungen verleugnen eine gewisse Willkür auch in diesem neuesten Werke nicht. Aber in das innere Leben seiner Gestalten zieht er uns mit der ganzen Macht ehrlicher Teilnahme und eines in seiner Weise unvergleichlichen, auch feinen Wirklichkeitssinnes unwiderstehlich hinein und bewährt in den besten Szenen des Stückes die alte Sicherheit, verborgene Wandlungen und jähe Übergänge bedrängter Seelen zu offenbaren. Die Angst drückender Enge der Zustände, bis zur Armseligkeit reichender Kleinheit der Triebfedern erspart er uns nicht, aber man kann nicht widersprechen, wenn gesagt wird, daß eine ungeheuere Mehrzahl der Menschen in dieser drückenden Enge lebt und daß hunderttausende von Lebensgeschicken von kleinen Triebfedern bestimmt werden.

Das düstere Licht, das aus diesem tragischen Schauspiel auf die seelische Zerrüttung und die Tat seiner Heldin Rose Bernd fällt, sammelt der Dichter in den Schlußworten des frommen Buchbinders August Keil: „Das sein keene Phantasieen, Herr Wachtmeester. Das Mädel . . . was muß die gelitten han!“ und in dem grellen Ausruf der geständigen Kindesmörderin: „S' sullde ni laba. Ich wullte 's ni! S' sullde ni meine Martern derleida! S' sullde durt bleib'n, wos hingehert.“ Rose Bernd, die zuerst in voller

Lebensfrische, mit der ländlichen Anmut, die alle Männer hinter ihr dreinzieht, vor uns steht, sehen wir Schritt für Schritt vom ersten Unrecht, ihrem Verhältnis mit dem Erbscholtiseibesitzer Christoph Flamm, immer tiefer, immer rettungsloser in Entwürdigung, in Seelenqualen und Verzweiflung, in Lüge, in Meineid und bis zum Mord ihres Kindes gedrängt. Das trotzige, dunkle Gefühl, daß die Welt kein Recht hat, ein armes Menschenkind niederzuhetzen, das in seiner Weise brav und bereit ist, für verzeihliche Schuld zu büßen, und der Instinkt, daß die Welt nichts Besseres zu tun weiß, als jeden Bedrängten, Wankenden vollends zu Boden zu treten, beherrschen sie, leiten sie irr und machen sie blind gegen die Rettungswege, die sich auftun. Sie wähnt, nach dem Verbrechen, das der Maschinist Streckmann, ihre Hilflosigkeit und ihre Todesangst vor „den Leuten" mißbrauchend, an ihr begangen hat, daß sie verfolgt und gehetzt sei, wie ein Hund, verstrickt sich in die Vorstellung, daß sie „alles alleene durchfressen" müsse und sich auf andere nicht verlassen dürfe, verstrickt sich, als ihre letzte Hoffnung durch den blutigen Zwist zwischen Streckmann und Keil scheitert, bis zur Unentrinnbarkeit in tödliches Schweigen. Ihr ist zumute, als ob alles von ihr gewichen sei, „Mauer um Mauer sich zutut, sie draußen steht im Gewitter und nichts mehr unter und über ihr ist", und in dieser Verzweiflung gebiert sie ihr Kind und erwürgt es. Nichts ist ihr geblieben als der furchtbare Fluch gegen den Urheber alles Unheils, den elenden Streckmann. Mit dem tiefsten Mitleid für das Opfer, das daniederliegt, mischt sich unwillkürlich das Kopfschütteln über die kurzsichtige, enge Befangenheit des armen, unseligen Menschenkindes, über die trostlose Verkettung aller Verhältnisse, die zuletzt freilich als die Trostlosigkeit des Lebens selbst erscheint.

Ziehen wir alles, was sich der unbefangenen Empfindung bei diesem Bilde düsterer Wirklichkeit aufdrängt, in einen Vergleich mit Hauptmanns letzten Werken, so

müssen wir natürlich „Rose Bernd" den Vorzug vor „Michael Kramer" und „Fuhrmann Henschel" geben. Die Kunstlosigkeit des Aufbaus, in dem der Zufall eine größere Rolle spielt, als sich ein Dramatiker erlauben darf, schließt die natürliche Steigerung, namentlich im zweiten und dritten Akte nicht aus, im vierten und fünften Akte traten Lücken des Verlaufs, Verdunkelungen der klaren Durchsichtigkeit ein, die sich der Hörer etwas mühsam aus den Blicken und Reden einzelner Personen ergänzen und erhellen muß. Dafür liegt denn alles Gewicht auf der Stimmungsgewalt des letzten Aktes, die wohl nirgends des Eindrucks verfehlen wird, auch wo sie in ganz anderem als dem vom Dichter beabsichtigten Sinne wirken sollte.

Es unterliegt längst keinem Zweifel mehr, daß auf dem Wege dieser engen und peinlichen Wirklichkeitsschilderung eine weitere und größere Entwickelung unserer dramatischen Dichtung nicht erfolgen kann, und daß Hauptmann selbst sich in der Enge dieser Zustände gewisser Wiederholungen, namentlich in der Gestalt des Vaters mit den altpreußischen Unteroffiziersanschauungen, nicht zu erwehren vermag. Das hindert aber nicht, daß man dennoch dies Stück Alltag, diese befangene aber ehrliche Wirklichkeitsspiegelung und trübe, schwere Natürlichkeit jeder Art der bloßen theatralischen Mache vorziehen muß. Hauptmanns Entfaltung scheint nur noch in die Breite gehen zu können, und für unsere Dichtung kommt nichts mehr darauf an, ob er nur noch einige oder ein Dutzend und mehr Stücke dieser Art schafft. Inzwischen aber, und sobald nur nicht gefordert wird, dies Talent als den Pfadzeiger für alle Zukunft deutscher Dichtung anzusehen, hat man alle Ursache, die unleugbaren Vorzüge seines Naturalismus gelten zu lassen.

* * *

Georg Engel: Im Hafen.

Königl. Schauspielhaus. 30. Mai. Zum ersten Male.

Ein dramatisches Gebilde, das mit dem Anspruch, aus den letzten Tiefen der Menschennatur und einer gewaltigen Zeitströmung zu schöpfen, vor uns tritt und sich schließlich als eine handliche Zusammenschiebung alter und neuer, aber, ob alt oder neu, fadenscheinig gewordener Stimmungs- und Phraseneffekte erweist, konnte nur geteilte Eindrücke hinterlassen. Von der aftergläubigen Unheilsahnung, mit der in den Schicksalsstücken der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts dunkle Katastrophen eingeleitet werden, bis zur schließlichen visionären Verzückung aus „Hannele" und „Über unsere Kraft", von der toten Stille eines weltfernen Fischerdorfs bis zum vergifteten Wasser der neuesten Ingenieur- und Ärztestücke, vom verbauerten oder wie es hier heißen muß, verfischerten Landpastor nach Spielhagenschem Modell bis zum fortschrittfreudigen Dorfschulmeister, auf den die Herrlichkeit der „neuen, großen, freien Zeit" wie ein Glas zu starken Weins gewirkt hat und der in stammelnden Zungen redet, fehlt diesem in eine dumpfe Hütte am Greifswalder oder Kubitzer Bodden verlegten Schauspiel nichts, was als theatralische Erschütterung erprobt und versucht worden ist. Selbst eine kleine bescheidene Anleihe beim mitspielenden Requisit des Moserschen Schwankes, diesmal in Gestalt einer Spieldose, verschmäht der Tragiker jüngsten Stiles nicht. Von irgendeinem inneren Muß, einem vom Verfasser dichterisch mitgelebten wahrhaften Gefühl und Konflikt, ist nicht die Rede. Die vermeinten Kühnheiten der Erfindung, die Schroffheiten der unorganischen Gegensätze, die Ausbrüche ganz äußerlich gezeichneter Leidenschaften ergreifen uns nicht, die großen Worte des Herrn Ingenieurs wirken wie plump etikettierte Kraftstellen aus einer schlechten Wahlrede, und obschon der Verfasser alles andere eher beabsichtigt hat, als eine Parodie

auf jenen Naturalismus, der längst wieder ganz naturlos, ganz konventionell geworden ist, so kann man im „Hafen“ schlechthin für eine solche Parodie nehmen. Die dumpfe Brutalität, mit der Clas Drühs seiner geängstigten Frau einen Schwur abzwingt, wird durch die dünkelvolle, kecke Leichtfertigkeit des jungen Heinrich Jarmer nicht verbessert, aber wettgemacht. Daß der Verfasser Besseres vermöchte, wenn er sich schlicht an einen echten Gegensatz und ein Stück echter Wirklichkeit hingäbe, ohne alle Motoren vermeintlicher Stimmungskunst und plumper Starkgeisterei in Bewegung zu setzen, will ich so wenig in Zweifel ziehen, als die Tatsache verschweigen, daß sich die Berechnung Engels auf einen kleinen Teil des Publikums als richtig erwies. Allein dieser Art Bühnenpraxis gegenüber, gilt die Wahrheit des Wortes aus Otto Ludwigs Studien: „Die Kombinations- und Kunststückgeschicklichkeit, die Absicht, eben bloß zu spannen, das Mühen, Seifenblasen zu machen, das mit dem Größten, Schwersten, dem Edelsten ein bloßes Spiel treibt, es bald so, bald so zusammenwürfelt, diese Gleichgültigkeit gegen die Heiligkeit der menschlichen Gefühle, hat etwas im höchsten Grade Unwürdiges.“

* * *

Heinrich v. Kleist: Der zerbrochene Krug.

Königl. Schauspielhaus. 29. Oktober. Neu einstudiert.

„Der zerbrochene Krug“, urteilt Friedrich Hebbel, kühn aber treffend, „gehört zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann.“ Die Zeit, in der dieses Durchfallen ein paarmal stattgefunden hat, liegt längst hinter uns, heute weiß jedermann, daß Heinrich v. Kleists köstliche, kraftvolle, farbenreiche Charakter- und Sittenkomödie ein leider nicht wieder erreichtes Meisterstück ist, das wir nicht gern im Spiel-

plan unseres Schauspiels vermissen möchten. Zwar ging die bisher gespielte F. C. Schmidtsche Bühnenbearbeitung namentlich gegen den Schluß hin mit Kleists Dichtung ein wenig um, wie Prokrustes mit seinen langen Gästen, denen er das kurze Bett anwies und die Glieder abhackte. Jedoch ertrug „Der zerbrochene Krug“ selbst diese allzu handfeste Kürzung und was an Tiefe des komischen Grundgedankens, — der Richter, der zugleich der Schuldige ist und sich den Hals ins Eisen des Prangers judiziert, sich selbst um Amt und Ehren prozessiert — was an prächtiger Führung der Handlung, an vollendeter Charakteristik der Hauptgestalt wie der Nebenfiguren, an glücklicher Fülle der Sittenschilderung, an Kraft und Eigenart ursprünglichen sprachschöpferischen Ausdrucks noch übrig blieb, ist wahrlich genug. Ist das Motiv eines der ausgiebigsten und wirksamsten, die irgend eine neuere Komödie besitzt, hat Kleist es mit dem ganzen heiteren Behagen des echten Humors ergriffen und den niederländischen Schwank in den treuen Spiegel eines Stücks Weltlauf verwandelt, so tritt dazu noch die wunderbare Vollendung der Hauptgestalt. Um Hebbel noch einmal das Wort zu lassen: „seit dem Falstaff ist im Komischen keine Figur geschaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflösen dürfte, und auch mit Falstaff ist Adam, dies Gemisch von Gutmütigkeit und Niederträchtigkeit, das Moses und die Propheten so wenig kennt, wie ein diebischer Pudel, und ihnen eben darum mit voller Gemütsruhe den Rücken zuwendet, nur weitläufig verwandt.“

Die neue Bearbeitung der Dichtung von K. Zeiß behandelt im Gegensatze zu Schmidt das Kleistsche Werk mit feinerem Verständnis seines inneres Organismus und pietätvoller Schonung seiner Stileigentümlichkeit und hat es wohl endgültig für den Spielplan gewonnen. Der Bearbeiter hat alle Einschnitte vermieden, die der Entwicklung und dem Stil dieses niederländischen Lustspiels

etwas von ihrem echten Leben und charakteristischen Reiz nehmen könnten und sich darauf beschränkt, die Überfülle der Detaillierung zu beschneiden. Daß dies nicht leicht ist, leuchtet jedem Kenner des Meisterwerks ein, denn schließlich kann man jeden einzelnen Zug des Stückes vermissen, aber der Gesamteindruck der verdienstlichen neuen Redaktion ist doch der, daß das Werk zu seinem vollen Recht kommt. Die szenische Anordnung und Ausstattung hat gegen früher gleichfalls wesentlich gewonnen.

* * *

Friedrich Hebbel: Agnes Bernauer.

Königl. Schauspielhaus. 10. November. Zum ersten Male.

Knapp und entscheidend hat Hebbel selbst in einem Briefe an Dingelstedt (Wien, 26. Januar 1852) seinen Grundgedanken dargelegt: „Jedem Vorwurf soll man das Eigentümliche abzugewinnen suchen. An der Agnes Bernauer kann nichts interessieren, als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt. Daß sie in eine Situation hinein gerät, in der sie vernichtet werden muß, wenn sie nicht zurück kann, das ist an ihrem Schicksal einzig und stempelt sie, indem doch auch hier ein Zusammenstoß des absoluten und des positiven Rechtes vorliegt, zur Antigone der modernen Zeit. Mein Augenmerk war, in dem Mädchen eine Lilie hinzustellen, der man es auf jedem Blatt noch ansieht, daß sie sich durch den Boden hindurchquälen mußte, und in dem Fürsten, der sie opfert, einen durchaus sittlichen Repräsentanten der höchsten Gewalt, der eben darum auch, obgleich der

Groll der Massen sich gegen ihn erklärt, am Schluß durch einfache Entfaltung des erhabenen Pflichtbegriffs, die ihm in wilder Ungebändigtheit entgegentobende Leidenschaft niederschmettert."

Der sogenannte historische Stoff der Bernauer-Tragödie, die Geschichte der schönen Baderstochter von Augsburg, die Herzog Albrecht von Bayern zu seiner Gemahlin macht, die zur „Herstellung der Ordnung der Welt" von der Donaubrücke zu Straubing in den Strom gestürzt wird, deren Tod Anlaß zum Kampf zwischen Vater und Sohn gibt, hat in der Überlieferung, in der er in der Volksphantasie fortlebt, durchaus sagenhaften Charakter angenommen, und es läßt sich schlechthin nicht sagen, daß er nur eine Auffassung und Gestaltung erlaube. Die beiden Gegensätze: die Macht der gottgegebenen Schönheit, der durch sie erweckten edelsten und natürlichsten Leidenschaft und die Macht der Staatsidee stellten sich dem Dichter zum guten Glück nicht abstrakt, sondern in gewinnender lebendiger Gestalt dar. Das schöne Bürgermädchen von Augsburg, die von inniger Neigung bewegt, aber voll Demut, voll zagender Sorge, daß ihre Liebe Zwist zwischen Vater und Sohn bringt, der feurig ungestümen Werbung des Bayernherzogs folgt und im Glück nie von einem Rausch des Glückes oder Stolzes erfaßt wird, die nur Liebe zu dem ritterlich-fürstlichen Gemahl atmet, sich aus Liebe auf der schwindelnden Höhe hält, wohin sie Liebe getragen hat, ist eine echt deutsche herzgewinnende Gestalt. Ihr gegenüber steht der Herzog Ernst von Bayern-München, der Mann des schlichten, lauteren Pflichtgefühls, der ernsten Selbstzucht, ohne Grausamkeit, ja ohne Härte, aber ganz vom Bewußtsein fürstlicher Verantwortung beherrscht, der selbst im Zorn über das Unheil, das die Leidenschaft des Sohnes heraufbeschworen hat, sich noch überwindet und lieber zum äußersten, zu einer Änderung der Erbfolge greift, als zur Gewalt gegen die unschuldig-schuldige Baderstochter.

Dieser Mann der Pflicht, der es fühlt, wie furchtbar es ist, daß Agnes Bernauer sterben soll, nur weil sie schön und sittsam war, und der sie zuletzt nur opfert, weil ihr Fortleben das Elend von Tausenden, die Zerrüttung und Zerreißung seines Bayerlandes bedeuten würde, bleibt ein Meisterbild von Charakterzeichnung. Voll erschütterter Teilnahme sehen wir die beiden Hauptgestalten in den Kreis der tragischen Notwendigkeit, eines unlösbaren Konflikts hineingedrängt, die volle Poesie der Schönheitswirkung und des jugendlich kühnen Liebesbunds auf der einen, die ganze Würde eines echten, leidenschaftlichen Pflichtgefühls und der edelsten Auffassung des fürstlichen Berufs auf der anderen Seite. Wenn es dennoch dem Dichter am Schluß nur unvollkommen gelingt, uns vom unbedingten Recht des Herzogs Ernst zu überzeugen, uns mit der schmerzvollen Fügung des Herzogs Albrecht auszusöhnen, die furchtbare Härte des Schicksals der Agnes Bernauer als unvermeidliches Opfer anzuschauen, das einem höheren Zweck gebracht wird, so wirken dazu verschiedene Umstände zusammen. Wir sehen nicht Wohl und Zukunft eines großen Volkes auf dem Spiele stehen, wenn Herzog Albrecht ohne ebenbürtige Kinder aus der Welt scheidet und einer der Vettern von Landshut oder Ingolstadt in München-Bayern regiert; wir fragen, ob nicht die gleiche kaiserliche Gewalt, die ein paar Jahrhunderte später die Apothekerstochter von Dessau zur Fürstin von Anhalt wandelte, auch aus der Baderstochter von Augsburg eine Herzogin von Bayern schaffen konnte; wir sträuben uns gegen die nüchterne Staatsraison in den letzten Szenen des Werkes. Denn die Frage, wie dem ins innerste Leben getroffenen Herzog Albrecht fernerhin zumute sein, welch ein Fürst aus ihm erwachsen mag, kann der Dichter nicht beantworten. Pedro der Grausame von Portugal, dem seine Ines de Castro ermordet ward, zeugt wider die Erwartung, die Herzog Ernst hegt, und so bleibt im Gefühl, mit dem der

Dichter uns entläßt, ein Bruch. Das aber darf uns nicht abhalten, die ganze Führung des Trauerspiels bis zu dem Punkte, wo dieser unlösliche Rest sich unserem Gefühl aufdrängt, mit lebendigem Anteil zu begleiten, die schlichte, knappe und doch von echtem poetischen Schimmer umhauchte Gestaltung, die reiche und scharfe Charakteristik aller Nebengestalten, des alten Bernauer, wie des Kanzlers Preising, des ritterlichen Grafen Törring und des treuen Baderburschen Theobald, des dünkelvollen Bürgermeisters Nördlinger, des alten Gecken Knippeldollinger, wie des Kastellans auf der Vohburg, das frische, warme, farbenreiche Leben in den Szenen bis in jede Einzelheit, zu fühlen, zu erkennen, zu genießen.

* * *

Arno Holz und Oskar Jerschke: Traumulus.

Königl. Schauspielhaus. 26. November. Zum ersten Male.

Der Berliner Dichter Arno Holz, der als Apostel des „konsequenten Naturalismus“ bald allein und bald in Verbindung mit Johannes Schlaf, mit dem lyrischen „Buch der Zeit, Lieder eines Modernen“ wie mit dem späteren „Phantasus“, mit der Novellensammlung „Papa Hamlet“ und dem Schauspiel „Familie Selicke“ in Lyrik, Erzählung und Drama die „deutsche Nuance“ einer lediglich auf Beobachtung, auf Experiment und Augenblicksschilderung gestellten neuen Kunst und eines neuen Stils vertrat, hat sich seither keines Glückes auf den Brettern rühmen können. Während dramatische Schriftsteller, die, wie Gerhart Hauptmann in seiner ersten Periode, seine Schüler waren oder die Holz doch für seine Schüler hielt, den goldenen Regen der Tantieme auf sich herabrauschen ließen, saß er in Wilmersdorf und führte Krieg um seine Ruhmesansprüche, Krieg mit Berliner Kritikern und Literarhistorikern,

Krieg mit ehemaligen Genossen — bis er, der unfruchtbaren Erörterungen und der wilden Polemik müde, mit den Phantasiestücken „Aus Urgroßmutters Garten“ zur Produktion zurückkehrte und mit seinem „Traumulus“ sich zu den Brettern wandte. Denn nicht mehr um ein Experiment der verflossenen „Freien Bühne“, sondern um das reale Theater der Gegenwart, um den Wettlauf nach dem Erfolg, um das Ringen nach den Preisen, die Sudermann, Halbe, Schnitzler und Bahr gewonnen haben, handelt es sich in der Komödie von „Traumulus“. In welchem Verhältnis die beiden Verfasser zur Erfindung, Durchführung, zur Charakterzeichnung und Sittenschilderung ihrer Komödie stehen, und ob auch der Mitarbeiter Oskar Jerschke einen Teil seiner früheren Anschauungen und Ideale dabei hat aufopfern müssen, weiß ich nicht. Daß Arno Holz, der Dichter der „Familie Selicke“ und der „Sozialaristokraten“, der Verfasser der Schrift „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ dies gewußt hat, liegt auf der Hand. Und so gewiß es war, daß eine eigentliche dichterische Entwickelung dieses Poeten ohne vorhergehende Überwindung seiner Zola weit übertrumpfenden Augenblicksphotographie und seiner peinlich ausführlichen Milieumalerei überhaupt nicht gedacht werden konnte, so sind doch die Schritte der Komödie „Traumulus“ in die wirksame Unwahrheit des Theatereffektes, in die karikierende Schärfe der Simplizissimusopposition, in das Spiel mit der todbringenden Erotik hinein, sogleich rüstiger und beherzter gewesen, als sich für den Dichter wünschen ließ. Wohl lassen die besten Szenen des Werkes ein Stück echter Natur und ergreifender Lebenswahrheit erkennen, und mit einem Schriftsteller, der den Spruch „Die Kunst hat die Tendenz, wider die Natur zu sein“ im Wappen führt, darf man auch um das Stück häßlicher, schaler, widerwärtiger Wahrheit nicht rechten, das zu dieser Art Erfindungen gehört, wie die Krallen zu den Sirenen. Wohl ist auch das Grundmotiv ein tragikomisches. Der weltfremde

Optimismus, der naive und kindliche Glaube an die Kraft des Guten und der edleren Regungen in den Gemütern üppiger Jugend, der geradezu verderblich auf eine Rotte von heranwachsenden Schlingeln gewirkt und seinen Träger in die bedenklichste Lage gestürzt und verstrickt hat, versagt in der einen Stunde, in dem einen Falle, wo er allein Rettung und Leben wäre! Da zeigt sich allerdings etwas, das, nach Hebbels Theorie: „tragisches Geschick in untragischer Form, zu gleicher Zeit barock und furchtbar ist". Allein zu reiner Wirkung kann das eigentliche Motiv nicht kommen, weil eine ganze Folge von Episoden des Stückes auf Milieuschilderungen hinausläuft, die mit der Idee in einem Mißverhältnis stehen, die Handlung auf Nebensächliches ablenken, die Stimmung unterbrechen oder, um der Augenblicksbelebung willen, auf die Gestalten ein grelles und schiefes Licht werfen; weil vor allen Dingen der eigene Glaube der Verfasser an den dargestellten Konflikt und die an ihm beteiligten Menschen, weil ihre von innen wirkende dramatische Kraft nicht fest und überzeugend genug ist, um den Zuschauer über Zweifel und bedenkliche Punkte hinwegzureißen.

Die Handlung des „Traumulus" hat insofern eine etwas längere Vorgeschichte, als der Held der Tragikomödie, der Gymnasialdirektor Prof. Dr. Niemeyer, dem seine Schüler wegen seiner Unerfahrenheit in Dingen des Lebens und seiner leicht zu täuschenden Gutmütigkeit den Namen „Traumulus" gegeben haben, eine seiner unwürdige zweite Heirat geschlossen und sich damit in seinem früheren Wohnort wie es scheint unmöglich gemacht hat. Er ist nach irgend einem ostelbischen Nest, das übrigens doch ein Stadttheater, Garnison und ein Königliches Gymnasium hat, strafversetzt worden. Jedenfalls hält er, um der vielbrauchenden Gattin und eines mißratenen Sohnes willen, der ein blasierter Galgenstrick von der Sorte ist, die ihre Väter auspreßt und doch verachtet, wenn der

betreffende „alte Herr" keine Million hat, in seinem gegenwärtigen Wohn- und Wirkungsort ein Pensionat, und seine Pensionäre sind um ihrer Streiche und ihrer frühreifen Abenteuer wegen in der ganzen Stadt verrufen. Nur Traumulus selbst, im edelsten und rührend einfältigen Vertrauen auf die Jünglinge, die seinem Herzen teuer sind, ahnt nichts von der Strickleiter in seinem Pensionat, mit deren Hilfe die Schüler nächtlich aussteigen, nichts von der Existenz einer blutroten Schülerverbindung, die ihre Rede- und Trinkorgien im Hause des Bäckers Schladebach feiert. Er läßt sich betrügen, von seinen Schülern auf der Nase herumtanzen, von der koketten und herzlosen jungen Frau auf den Eitelkeitsmarkt locken. Für eine bevorstehende Anwesenheit Sr. Majestät des Landesherrn hat er auf Betrieb von Frau Jadwiga ein Festspiel gedichtet, das seine Primaner aufführen sollen. Die Frau hat zu diesem Zweck Frl. Lydia Link, eine junge Schauspielerin des Stadttheaters, eingeführt, und diese benutzt die Gelegenheit, mit einem der Primaner des Direktors, dem jungen Kurt v. Zedlitz, eine Liebelei einzufädeln und ihn für eine Nacht aus dem Hause, zuerst in ein übelberufenes Restaurant und dann zu sich zu locken. Von allen diesen und vielen anderen Dingen ist nun keiner besser unterrichtet als der stramme Landrat v. Kannewurf, der mit Hilfe polizeilicher Überwachung alle aus der Weltfremdheit Niemeyers erwachsenden Ungehörigkeiten und Mißstände schon geraume Zeit bucht. Wider seine klare Pflicht unterläßt er, dem Gymnasialdirektor von dem, was er weiß, Mitteilung zu machen. Ihm dünkt es weniger wichtig, dem Unfug der Schüler ein Ende zu machen, als den armen Traumulus aus seinem Amte zu drängen. Er haßt ihn, weil Niemeyer, der ein vorzüglicherer Philolog als Pädagog ist, statt eine ordentliche Professorstochter zu heiraten und sich in einen akademischen Lehrstuhl hineinzufreien, sich zum Plackholz erniedrigt hat, haßt ihn, weil er nicht schneidige Disziplin

hält und den äußeren Schein guter Ordnung wahrt, auf den es nach einem gewissen Ehrenkodex allein ankommt, haßt ihn wegen der unmöglichen zweiten Heirat, und haßt ihn endlich wegen der Güte seiner Natur, die sich freilich wie ein Pasquill auf des Herrn Landrats Weltanschauung und behördliche Praxis ausnimmt. In einem heftigen Wortwechsel verrät er, was der junge Zedlitz in letzter Nacht getan hat und scheint dies Vorkommnis schon als hinreichende Handhabe zum Sturze des Gymnasialdirektors zu betrachten. Jetzt erkennt Traumulus in dem Landrat einen entschlossenen und gefährlichen Feind, aber diese Erkenntnis erschüttert ihn bei weitem weniger, als der Schmerz, daß sich sein Lieblingsschüler Kurt Zedlitz so vergangen, so in die Mäuler der Leute gebracht hat. Noch ahnt er nicht, was eigentlich geschehen ist, sieht Leichtsinn und Unbesonnenheit zweier jugendlichen Menschen, die nicht einmal ahnen, was sie mit dieser Unbesonnenheit hätten anrichten können. In der strafenden Unterredung, die Traumulus mit dem jungen Zedlitz hat, würde jeder bessere Pädagog erkennen, daß der gewissensgepeinigte Schüler Schwereres zu beichten hat, als was er von vornherein einräumt. Aber die Drohungen des Rektorsohns Fritz, die drängenden Bitten des Fräuleins Lydia Link, vor allem die Güte, das gläubige Vertrauen, die Glückseligkeit im Verzeihen seines Direktors und Lehrers schließen dem unglücklichen jungen Menschen den Mund. Jetzt will der Reuige wenigstens etwas für seinen Direktor tun; er bricht den auferlegten Zimmerarrest und begibt sich ins Lokal der Verbindung „Antityrannia“, deren Auflösung er stürmisch und umsonst von seinen Kameraden fordert. Im Augenblick, wo es zwischen diesen Kameraden und Kurt zu einem wilden Zwist kommt, hebt die Polizei die geheime Verbindung auf und verhaftet alle Teilnehmer. Sie, die Polizei, hat's weniger auf die Schüler als auf den Bäcker Schladebach abgesehen, der unter anderen Anklagen auch mit einer solchen auf Kuppelei bedroht ist. Lydia Link

wird als Zeugin vorgeladen und Kurt v. Zedlitz soll wider sich selbst zeugen. Der zur Befreiung seiner Schüler in voller Empörung herbeieilende Traumulus erfährt jetzt mit tiefstem Entsetzen, wessen Kurt v. Zedlitz beschuldigt ist. In der stürmischen Erschütterung, dem bitteren Zorn über die Lüge, mit der tags zuvor Kurt sein Vertrauen mißbraucht, gleichsam aus den Wurzeln seines inneren Seins gerissen hat, schleudert er dem ärmsten Jungen nicht nur wilde Vorwürfe entgegen, sondern antwortet auf den verzweifelten Ruf um Verzeihung und die Beteuerung, alles sagen zu wollen, mit dem vernichtenden Hohn: er selbst, der Getäuschte, wolle ihm die Lüge vortragen, die nun kommen werde und hält ihm in blutiger Ironie just das vor, was Kurt in der Tat für sich zu sagen hätte: er habe aus Liebe für seinen Direktor seinen Zimmerarrest gebrochen, habe die Mitschüler gewarnt, die Auflösung der Verbindung beantragt und seinen Austritt erklärt. In tiefer haltloser Verzweiflung stürzt der Jüngling weg. Wenige Minuten später überkommt den Direktor die Ahnung, daß er zu weit gegangen sei; aus der Vernehmung der übrigen Schüler stellt sich heraus, daß der junge Zedlitz in Wahrheit nur gekommen ist, um womöglich die Auflösung der Verbindung zu bewirken. Jetzt wird der Landrat v. Kannewurf, der eben noch mit schneidiger Kälte den Gymnasialdirektor gedrängt hat, seine Entlassung zu nehmen, Zeuge der Verzweiflung des Mannes über seine Härte, der schmerzlichen Angst um den Schüler. Im letzten Akt erfolgt der völlige Zusammenbruch des armen Traumulus. Kurt Zedlitz ist seit Stunden verschwunden; in halbem Wahnsinn klagt sich Niemeyer des Mordes an ihm an und fühlt es als ungeheure Schuld, daß er einmal seine Humanität und sein gläubiges Vertrauen auf das Gute verleugnet hat. Seine Frau, außer sich beim Gedanken, daß sie fortan nicht mehr aus dem vollen leben soll, enthüllt ihm mit der Nichtswürdigkeit des

Sohnes zugleich die eigene Lieblosigkeit. Die Kunde, daß sich der junge v. Zedlitz erschossen hat, findet einen völlig gebeugten, niedergeworfenen Mann, dem es wenig mehr frommen mag, daß jetzt der Landrat, wider alle Wahrscheinlichkeit, aber nach Paragraph Eins der Bühnenversöhnung und Schlußrührung aus seinem erbarmungslosen Gegner sein Freund geworden ist.

Ich meine, die einfache Erzählung des Inhalts müsse auch ohne Kritik jedem Leser zum Bewußtsein bringen, wie sich Wahres und Falsches, leidenschaftlich Gefühltes und mühselig Konstruiertes, lebendig Geschautes und tendenziös Zusammengelesenes in dem effektreichen Stück paaren, wie stark und bedenklich gewisse Gestalten und Szenen nach der Seite Sudermannscher Wirkung hinüberneigen. Die Beleuchtung, die der Dichter menschlichen Charakteren und gesellschaftlichen Zuständen zuteil werden läßt, soll immer nur aufhellen und klären, niemals blenden, und wie vieles ist in diesem „Traumulus" bald mit Scheinwerfern grell vorgerückt, bald in Halbdunkel gehüllt, um die Übergänge zu verstecken, an denen der Naturalismus naturlos wird. Die Frage nach der Wahrscheinlichkeit ist „König Lear" oder „Othello" gegenüber sehr kleinlich und untergeordnet, aber sie läßt sich bei einem Sittenbild aus der Gegenwart, das uns die Wahrheit unserer gesellschaftlichen Zustände vor Augen rücken will, nicht umgehen. Und so wie sie gestellt wird, muß man sagen, daß hier Möglichkeiten zusammengeschoben werden, die einzeln alle denkbar sind, aber in dieser Folge, dieser Gegenüberstellung, dieser Zuspitzung ganz undenkbar sind. Ein preußischer Landrat mag sein, wie er will, ein unverantwortlicher türkischer Pascha ist er denn doch noch nicht, und wenn er um der Augenblickswirkung willen als solcher erscheint, so nähert sich diese modernste Charakterzeichnung den satanischen Amtmännern Ifflands und seiner Schule. Der theatralische Eindruck ist noch kein innerlich wahrer,

dramatischer, und die Spannung und szenische Steigerung keine Lebensoffenbarung. Danach fragt freilich das vielseitig angeregte und interessierte Publikum nicht, und der Erfolg spricht für die Praxis der Verfasser.

* * *

Armin Gimmerthal: Ramzarit.

Königl. Schauspielhaus. 13. Dezember. Uraufführung.

In dem Märchenspiel „Ramzarit" tut Gimmerthal einen Schritt oder vielmehr einen Sprung zur symbolistischen Kunst hin und sucht dem alten von Herodot erzählten Märchen vom Schatz des Rhamsinit und dem Meisterdiebe, der zuletzt die Königstochter zur Gemahlin erhält, durch satirische Spiegelung und Verspottung modernster Anschauungen und Gedankengänge neue Bedeutung zu geben. Sein König Ramzarit ist ein Denker, der sein bestes Wissen tief in sich verbirgt, der nach Freiheit, Größe, Kraft und Schöne lechzt, die man „mit Gut und Bös erdrosselt hat", der die „alten Tafeln" zerbricht, der von Neid, Habsucht, Herrschsucht und Begierde eine große Steigerung des Lebens hofft, seinem Freund und Baumeister Sif die Schwester versagt, und ihn mit der Losung: „Tat, Tat ist alles!" scheinbar mißhandelt, um des Menschen ungeheure Kraft zu steigern und mit allem Altererbten aufzuräumen. Er findet an Sif den ebenbürtigen Gegenspieler. Ob König Ramzarit die Nietzschesche Philosophie etliche tausend Jahre vor Nietzsche aus den Hieroglyphen der Grabdenkmäler der Könige der 18. Dynastie geschöpft hat, erfahren wir nicht. Einen Augenblick sieht es aus, als würde sich aus der öffentlich verkündeten neuen Weltanschauung des Königs ein Lustspielmotiv von beinahe Aristophanischer Kühnheit und Keckheit ergeben; wir hören, daß das Chaos anbricht, daß das Volk Raub, Diebstahl, Mord für erlaubt

hält und demnächst zum „Teilen“ vor den Palast rücken wird. Doch gleich darauf beruhigt sich (hinter den Kulissen) die Masse wieder. Der König hat es nur mit dem schlauen Spitzbuben zu tun, der aus seinem Schatzhaus den kostbaren Stein Elkant raubt, in den vom König gelegten Schlingen einen kopflosen Leichnam hinterläßt, den Wächtern vor dem Schatzhaus je die halben Bärte abschneidet, nach dessen Geist der König immer leidenschaftlicher dürstet, den er einen jungen Gott nennt und durch dessen Bewunderung er den schlauen Sammis auf den Gedanken bringt, sein dummes Söhnchen Hotep für den Dieb auszugeben und ihm die Prinzessin Dira zu verschaffen. Ramzarit scheint in seinen eigenen Künsten gefangen. Als „der Übermensch an Klugheit, Kraft und Größe“, meldet sich der armselige Tropf Hotep. Sein Vater führt für ihn den Beweis, daß er bisher aus Liebe zur Prinzessin all die bewunderten Taten getan habe, und Ramzarit steht vor der Wahl, die Schwester an einen dummen Tölpel wegzuwerfen oder ein Herrscherwort zu biegen und zu brechen. Da endlich werfen Sif und Dira ihre Masken ab. Sif enthüllt, daß er mit der Laune des Königs ein überlegenes Spiel getrieben hat, gibt dem König seinen Stein Elkant zurück, erhält die Hand seiner Geliebten, und Sammis und Hotep bleiben „getauft am Born der Ewigkeit, begossen wie zwei Pudelhunde“ zurück. Das uralte Märchen und die Ironie auf die jüngste Philosophie sind leider mehr ineinander verschränkt, als miteinander verschmolzen; die Handlung ist bei aller Buntheit viel zu schleppend, die Mischung von Ernst und Spaß keineswegs überall glücklich und schmackhaft. Vieles bleibt schlechthin dunkel und unverständlich, eben weil es sich nur burlesk gibt und doch einen tieferen Sinn haben soll. Wenn der Verfasser einmal das oben angedeutete große komödische Motiv, das in seinem Entwurfe liegt, nicht ausführen wollte, so hätte er viel entschiedener zusammendrängen, die lebendigen Szenen seines Stückes von dem Ballast der Reflexion

befreien müssen. In drei Akten wäre alles zu geben gewesen, was allenfalls an diesem Traumstück fesselnd sein kann. Eine echte dramatische Spannung wäre erst bei einer viel engeren Ineinanderwirkung der alten und neuen Elemente des Märchenspiels zu erreichen gewesen.

* * *

Raoul Auernheimer: Die große Leidenschaft.

Königl. Schauspielhaus. 29. Dezember. Zum ersten Male.

Es handelt sich um ein sehr geschickt angelegtes, frisch bewegtes und zu glücklichem Schluß, einer wiederhergestellten Ehe und einer unerläßlichen Verlobung, geführtes, auf die Wirkung eines immer wirksamen Motivs und eines reizvollen Dialogs gestelltes Wiener Sittenbild. Das theatralische Rezept, nach dem Sardou und andere Pariser Dramatiker das altherkömmliche große Problem von der Frau, die um des Liebhabers willen ihren Mann satt hat, dahin umgekehrt haben, daß die Frau um des Ehegatten willen dem Anbeter den Laufpaß gibt, zeigt sich auch auf Wiener Verhältnisse ganz anwendbar. Es ist nur nötig, daß der Don Juan so etwas wie ein halber Trottel und der Gemahl ein so gefährlich kluger Herr sei, wie Herr Vinzenz Arnberg von der Firma Arnberg und Brenner, um der heilsamen Krisis den erwünschtesten Ausgang zu geben. Namentlich wenn hinter der unruhigen und begehrlichen Phantasie der jungen Frau ein gutes Stück gesunden Verstands und feiner Klugheit vorhanden ist, wenn sie den Besitz eines schönen Landguts und den Luxus des Lebens und der eleganten Toilette zu schätzen weiß und wenn das letzte Argument, das Herr Arnberg für sich geltend macht, daß im Leben des Künstlers die Frau höchstens ein Stein in der Krone, im Leben des Geschäftsmanns die Krone selbst sei, ihr selbst schon aufgegangen ist. Dies alles könnte

unmittelbar aus dem Leben geschöpft, dem Umschlag der angeblichen großen Leidenschaft in eine gesunde Ernüchterung und eine platt alltägliche Werbung um eine hübsche Beate könnte die volle Komik, die darin liegt, abgewonnen sein. Aber bis zu wirklichen von innen heraus beseelten Gestalten, zu lebensvollen, dramatischen Gegensätzen bringt es diese geschickte bühnenmäßige Mache nicht, hat's auch nicht nötig. Stücke dieser Art gleichen immer einem Schachspiel, bei dem jeder Zug zwischen den Spielern im voraus verabredet, wohl berechnet ist und die das Spiel begleitende lebendige Plauderei die Täuschung hervorruft, als ob es sich wirklich um überraschende Wendungen, um einen Konflikt und seine Lösung handle. In den echten komischen Kampf des Kopfes mit dem Herzen treten die Figuren dieser Art Komödie eben nur scheinbar ein.

Diese Wahrheit darf uns nicht blind gegen die Vorzüge des Auernheimerschen Stückes machen. Der Verfasser verschmäht immerhin die Wirkungen des platten Spaßes und der überlieferten schwankhaften Unmöglichkeiten. Er stattet die beweglichsten theatralischen Szenen mit einer ganzen Reihe von feinen Beobachtungen und witzigen Einfällen aus, gibt den Darstellern Gelegenheit nicht nur Temperament, sondern auch einen Anflug von Geist zu zeigen. Er versteckt die Drähte, an denen die Handlung und ihre vier Figuren bewegt werden, ziemlich gut; nur im Anfang des zweiten Aktes tritt eine zu plötzliche und nach dem Vorangegangenen fast unmögliche Verschiebung ein, die empfindlich an die Unwirklichkeit der Erfindung mahnt. Der Grundton des Stückes entspricht dem beabsichtigten letzten Eindruck. Alle freuen sich, daß Herr Arnberg seine schöne und, trotzdem sie ein wenig kapriziös ist, auch schlechte Novellen schreibt und dilettantische Bilder malt, dennoch liebenswürdige Frau ungefährdet behält, alle hoffen, daß Fräulein Beate ihren Schlingel von Maler unter einen gebührenden schweren Pantoffel nehmen wird. Das junge Mädchen hat die volle

Tapferkeit der Lustspielprinzessinnen. Es ist ihr lieber, daß die von Herrn Adrian Streit vorher geliebten Frauen unglücklich geworden sind, als daß sie unglücklich wird. Nachdenkliche Gemüter könnten fürchten, daß sie sich den verschiedenen Unglücklichen einfach anreihen wird; indes haben Lustspielbesucher über den letzten Fall des Vorhangs nicht hinauszudenken und so ist alles in erfreulicher theatralischer Ordnung.

* * *

1905.

Henrik Ibsen: Brand.

Deutsch von Christian Morgenstern.

Königl. Schauspielhaus. 12. Januar. Zum ersten Male.

Die drei Dramen Ibsens „Brand“, „Per Gynt“ und „Kaiser und Galiläer“ stellen mit gemeinsamem Grundzug starke und höchst individuell angelegte Persönlichkeiten im Kampfe mit einer ganzen Welt dar. Die Bedeutung der Persönlichkeit, des Einzelmenschen und des Einzelwillens, die Befreiung von der Herrschaft des Vorurteils, von Überlieferungen und Gefühlen der Masse, die Darstellung des Ringens klarer oder dumpfer Naturen mit einer auf sie eindringenden, sie beengenden oder bedrohenden Umgebung, eine uralte und doch ewig neue Aufgabe heroischer, wie dramatischer Dichtung, stand im Vordergrund von Ibsens Dichten. Nicht Freund noch Gegner konnten darüber im Zweifel sein, daß er diese Aufgabe mit schroffer und herber Selbständigkeit erfaßt hatte und zu lösen trachtete. Besonders charakteristisch, wie für seine gesamte Poesie, so auch für die Art, wie Ibsen jede Art Einfluß in seinem Sinne umwandelte und sich zu eigen macht, erweist sich hier die

Dichtung „Brand“, in der die Anregungen des dänischen Denkers, Religionsphilosophen und Schriftstellers Sören Kierkegaard unverkennbar sind, eines Originalgeistes, dessen Anschauungen auf die Entwicklung der nordischen Literaturen ähnlich aufregend und umwälzend gewirkt haben, wie die Th. Carlyles auf die jungenglische Literatur seit Beginn der dreißiger Jahre. Die Gestalt von Ibsens „Brand“ zeigt sich vom gleichen Geiste gewalttätiger Energie und tiefer Verachtung des gemeinen, materiellen Alltagsbehagens erfüllt, der durch die Schriften Kierkegaards hindurchgeht. Aber während das letzte Ziel Kierkegaards das weltentsagende, glaubenskräftige, leidenschaftliche und tiefinnerliche Christentum, die Nachfolge Christi im strengsten und äußersten Sinne blieb, erscheint der Held der Ibsenschen Dichtung von der christlichen Empfindung nur halb erfüllt; der Gott, den er sucht, ist ein anderer, als der, „der seit tausend Jahren hinsiecht und nächstens begraben werden wird.“ Brands Gott ist vor allem der Widerstand gegen die Welt, wie sie ist, der unbarmherzige Gegensatz zu allem, bei dem die bedürftige Menschheit Zuflucht oder Trost sucht. Lange vor Nietzsches Philosophie hat dieser Priester sich des Mitleids entschlagen; das Ziel seines Gottverlangens, Gottsuchens ist nur die Stärkung des Willens, die Entschlossenheit, an das einmal Gewollte das Leben zu setzen. Immer wieder klingt in und aus seiner Seele das eherne Gebot:

> Gibst alles du, doch nicht dein Leben,
> So wisse, du hast nichts gegeben!

und führt ihn zum Untergang, nachdem er seinen Nächsten diesen Untergang zuvor bereitet, die verachtete blöde Masse aber doch nicht überzeugt hat. Sie kann eben nicht das entbehren, was Brand nichtig und verächtlich dünkt.

Die Härte und „der Frostweg, der zum Gesetz führt“, die ganze Art, in der die dunkle Gestalt Brands den

bedürftigen und beschränkten Menschen seines Tales gegenübertritt, ist zum Symbol für Ibsens eigene Weiterentwickelung geworden. Es ist ganz wahr, wenn Georg Brandes sagt, daß Brands Lehre von der Ganzheit immer und überall auf den Verzicht hinauslaufe. „Für ihn ist alle Todesfurcht Feigheit, alle Liebe zu Geld und Gut vom Übel. Brand opfert wie Abraham seinen Sohn, weil er, der von anderen das äußerste verlangt, es nicht zugeben darf, daß mitleidige Zärtlichkeit eine Macht in seinem Leben werde, ja er verbietet einer Mutter die Beschäftigung mit den zurückgelassenen Habseligkeiten ihres verstorbenen Kindes als Götzendienst. Kein Puritaner ist weiter gegangen als er, und sicherlich ist keiner auch nur soweit gegangen.“ Das eigentliche Pathos Brands ist das Verlangen nach dem Martyrium; er will die Fleischesnot, die Seelenqual, den Kreuztod; er findet die tiefste individuelle Befriedigung darin, einem Geschlecht, das von allen sieben Bitten des Vaterunsers eigentlich nur noch die vierte, „unser täglich Brot gib uns heute“, mit Wahrheit und Inbrunst betet, das erbarmungslose Gesetz einzuschärfen, ihm zu deuten, daß es nichts gegeben habe, wenn es nicht alles opfern könne, all sein Tun als Lug und Halbheit zu brandmarken. Er ist gegen Mutter und Weib, gegen alle Welt hart und ehern, weil er den „Leuen des Willens“ in sich geweckt hat und ihn in allen wecken möchte. Staat und Gesellschaft, die allzumal das Bestreben haben, „die Kanten abzuschroten und abzuhobeln Knorr und Knoten“, sind ihm feindselige Hemmnisse auf der Bahn, in die er seine Gemeinde mitzureißen sucht, und erst im Zusammenbruch wird er sich bewußt, daß die „Eiskirche“ doch nicht der Menschheit letztes Ziel sein kann:

O wie ich nach Licht mich härme!
Wie verlangt mein ganzer Wille
Nach des Friedens Kirchenstille,
Nach des Lebens Sommerwärme.

Die Sehnsucht kommt zu spät. Die Lawine über der Eiskirche verschüttet den unbeugsamen Ringer, der noch im Sterben die Frage zu Gott emporschickt, ob die Gewalt des Willens nicht ein Gran vor ihm gelte.

Die besondere und ureigentümliche Färbung empfängt die Dichtung „Brand" dadurch, daß der Willenstrotz und die Willensvergötterung des norwegischen Pfarrers sich nur in der Entsagung, in der Härte des Verzichts geltend machen und ausleben können. Allerdings will Ibsen den inneren Kampf gegen jeden Kompromiß darstellen. Er hat nicht nur ausdrücklich hervorgehoben, daß ebensogut ein Künstler, ein Gelehrter, ein Weltfahrer, als ein Priester der Träger seiner poetischen Idee: der Tragik einer einseitigen, maßlosen Willensentfaltung hätte sein können, er läßt Brand sagen, daß der Mensch wohl auch Knecht der Lust sein möge, doch ganz und gar, rückhaltlos jetzt und immerdar. Verdammlich deucht ihm nur das Lebensbehagen, das Mittelmaß zwischen Gut und Böse, die Menschenmehrzahl, die einen Gott braucht, der durch die Finger sieht, die „ein wenig ernst an Feiertagen, ein wenig fromm nach Väterbrauch, ein wenig lüstern nach Gelagen" ist. Allein, da auf dem Boden der nordischen Heimat und ihrer Überlieferungen der Bacchant und die dionysische Freude nicht gedeihen, so bleibt nur der Asket und der Verkünder der Überzeugung, daß sich ein Berg von Schuld grausig auf dem einen Wörtlein *leben* häuft. Brands letzter Zweck ist, ein Bewußtsein der einzelnen zu wecken, bei dem „Tanz und Spiel" freilich nicht gedeihen können, das aber der Lüge, die sich als ideale Forderung gebärdet, und dem „Gott, der durch die Finger sieht", ein- für allemal abgesagt hat und die Frage, ob dies Bewußtsein mit der menschlichen Bedürftigkeit und der göttlichen Allerbarmung vereinbar sei, störrisch beiseite schiebt. Brand ist der Todfeind jeder hohlen Phrase. Doch es ist sein Verhängnis, daß der gewaltige Aufruf zum Neubeginn des ganzen Daseins:

Übers Meer der Gletscherzinnen
Wandern woll'n wir durch die Lande.
Lösend alle Seelenbande,
Die das Volk gefesselt halten.
Läutern woll'n wir, neugestalten,
Von der Trägheit Schlaf befreiend,
Männer seiend, Priester seiend,
Prägend neu den matten Stempel,
Wölbend unser Reich zu Tempel!

für die Masse eben auch nur zum Wortschwall wird, daß die Millionen so gut wie das Häuflein der Bauern und Fischer des norwegischen Tales wohl Weltertrager, aber nicht Weltüberwinder sein können. Der Abfall der bis dahin gelenkten und beherrschten Gemeinde von dem blindlings Verehrten ist natürlich Symbol für die Größe, die an der Durchschnittsmittelmäßigkeit scheitert. Doch das eigentliche Gericht über Brands Willensfrevel ist schon zuvor am Schlusse des vierten Aktes ergangen, wo er seines Weibes letzte irdische Gefühle besiegt, sie selbst aber dem Tode geweiht hat, nach dem sie in tiefster Sehnsucht verlangt.

Die herbe Grundstimmung des Gedichts entspricht der Anschauung und inneren Überzeugung, mit der große Dichter der Halbheit und Zwiespältigkeit gegenüber gestanden haben. Wenn Dante das ungeheure Heer derer, „die ohne Lob gelebt, wie ohne Schande", unter die schwankende weiße Fahne in der Vorhölle schickt, wenn Goethes Faust, die Brust von hohem Willen voll, das Donnerwort ausspricht: „Genießen macht gemein!", so haben wir die gleiche Stimmung, von der das Gedicht „Brand" erfüllt ist.

Daß Ibsens subjektivste und in mehr als einem Sinne eigentümlichste Schöpfung kein Drama im herkömmlichen Sinne und am allerwenigsten ein Theaterstück ist, hat die Darlegung und Deutung ihres Inhalts bereits klar gemacht. Wohl kann man sagen, daß in der Gegenüberstellung

des einen willensgewaltigen, ehern-unbeugsamen Mannes, der aus einem Menschen fast zu einem Prinzip, einer Abstraktion wird, mit der kleinen nordischen Welt voll armseliger Halbheit und selbstischer Dumpfheit, eine Art dramatischen Gegensatzes gegeben sei, und fühlt auch schon bei der Lesung des „Brand“, daß die Dichtung einzelne echt dramatische Höhepunkte einschließt. Nichtsdestoweniger stellt sich das Ganze beinahe wie ein von einzelnen Einwänden und Erwiderungen durchbrochener Monolog dar, als eine aus dem tiefsten Innern elementaren Kraftgefühls und leidenschaftlicher Opferlust strömende Straf- und Bußpredigt. Die Macht, mit der Brand streitet, und die er mit dem Namen Satan Kompromiß belegt, ist nicht die gleiche, der er schließlich erliegt. Zwischen dem feigen Kompromiß und dem heiligen Erbarmen liegt eben eine breite Kluft, besteht ein Unterschied, den ein Kind begreifen müßte, den aber Pfarrer Brand in der Herzenshärte seiner Herrschnatur nicht verstehen kann. Um der Gerechtigkeit willen läßt der Dichter seinen Helden im letzten Zusammenbruch fühlen, wo es bei ihm gefehlt hat, aber im ganzen steht er auf der Seite des herben, opferheischenden, lebensfeindlichen Mannes, der das Volk durch die Eiskirche zur ewigen Herrlichkeit emporreißen will. Die Brand gegenüberstehende Welt erscheint daher, mit alleiniger Ausnahme seines Weibes Agnes, deren Herz und Leben er mitleidlos zertritt, so hohl und brüchig, daß sein Fuß mit Recht über sie hinwegschreitet. Und in der Charakteristik sowohl dieser kläglichen Welt, als der das ganze Gedicht tragenden und bewegenden Gestalt des Helden tritt die spezifisch norwegische Mischung realistischer Lebensunmittelbarkeit und einer über alle irdischen Bedingungen hinausdrängenden und hastenden mystischen Symbolik zutage. Die wundergläubige, an einer düsteren und großartigen Natur genährte Phantasie der nordischen Sage spielt in die Gegenwartsschilderung des modernen Dichters überall herein. Der Maßstab dramatischer

Wirklichkeitsgestaltung läßt sich hier nur gelegentlich anlegen, die Motivierung der Entschlüsse steht teilweise auf schwachen Füßen. Fühlt man allenfalls nach, daß Brand am Schluß des dritten Aktes, wo es ihn drängt, zur Rettung seines Kindes das öde, ungesunde Felstal zu verlassen, durch den Hohn des Doktors, die Beschwörung seines Pfarrkindes und die wirren Träume der wahnsinnigen Gerd am Unheilsorte festgehalten wird, so fragt man sich doch, warum er Weib und Sohn nicht hinwegschickt? Doch, wie gesagt, so läßt sich der Dichtung nicht näherkommen; man muß sie in der Ganzheit ihrer dunklen Grundstimmung, mit dem Atem einer unter dem Rätsel des Lebens keuchenden Brust, mit dem Pathos der Losung „Alles oder nichts!" hinnehmen, muß nachfühlen, was es ist, das den sterblichen Menschen zu dieser Losung hindrängt und ihm den Untergang bereitet. Eine mit dem Leben selbst gesetzte Tragik waltet ohne Frage in dem Kern der Dichtung, zu einer dramatischen Entwickelung kommt sie nicht.

* * *

Franz Grillparzer: Sappho.

Königl. Schauspielhaus. 15. Januar. Neu einstudiert.

Still und gleichsam unmerklich ist Grillparzer noch am Abend seines Lebens und nach seinem Tode in die Reihe der klassischen Dichter eingerückt, der fünfte im Siebengestirn unserer großen deutschen Tragiker. Nicht weil die Bühnen, die etwas auf sich und auf den ideellen Zusammenhang mit der poetischen Nationalliteratur halten, nunmehr seinen Geburtstag feiern, nicht weil ein Grillparzerjahrbuch erscheint und ein Grillparzerpreis Dichter von heute anspornt, nach dem Kranze zu ringen, der Grillparzer selbst so lange versagt und so spät gewährt

wurde, daß der verdrossene Lebensmüde ihn am liebsten wieder zur Seite geschoben hätte, nein, weil im Abstand der Zeiten und beim Vergleich der Grillparzerschen Schöpfungen mit der Masse zeitgenössischer Produktion, der unverwüstliche, bleibende Lebensgehalt und der große künstlerische Zug Grillparzerscher Dichtung zur Vollendung immer klarer, immer sieghafter hervorgetreten sind. Wir möchten keines dieser eigenartigen Werke entbehren, und der noch immer vorhandene Widerspruch des Urteils löst sich für jeden, dem das unmittelbare Gefühl für das ewig wiederkehrende Allgemeinmenschliche nicht versagt ist. Die „Sappho" ist nicht bloß in griechische Tracht gehüllt und bei der Individualisierung bekannten Typen der Wiener Gesellschaft angenähert. Gewiß, wer nüchtern sein will, kann in der Gestalt der Sappho die Diva des neueren Theaters, in der Melitta das süße Mädel und im Phaon den Lakel wiederfinden. Doch in welche Höhe der Leidenschaft und des Schicksals, des tragischen Konflikts und des Irrtums hat der Dichter jene Typen erhoben, in welch leuchtenden Schimmer sie getaucht, wie plastisch und rein die innere Handlung in großen Situationen verkörpert, zu welcher schlichten Schönheit des Stils den durchaus natürlichen Ausdruck des naiven Gefühls und der befangenen Leidenschaft gesteigert!

* * *

Walter Harlan: Jahrmarkt in Pulsnitz.

Königl. Schauspielhaus. 26. Januar. Uraufführung.

Stadtrat Aßmann zu Pulsnitz, vor Zeiten Mitinhaber einer großen Filzhutfabrik, der mit schöpferischem Genie originelle Hutformen geschaffen und die prästabilierte Harmonie zwischen Köpfen und Hüten erkannt hat, ist noch in voller Lebenskraft und mit einem zu großen Vermögen

aus der Firma Nöthner und Aßmann ausgetreten. Seitdem hat er es mit dem Gott Dionysos, will sich vom Morgen bis zum Abend freuen, und da ihm die „Bolidik von Bulsnitz“ nicht genug Freude gewährt, obschon die Stadtverordneten das ihrige tun, so ärgert der Hagestolz seine Erben, seine Nichte Röschen Heiterlein, deren Mann, den Dr. Konrad Heiterlein und den frisch gebackenen Rechtsanwalt Edmund Säurich nach Kräften, bereitet seiner trefflichen Haushälterin Fräulein Charlotte gebranntes Herzeleid und kommt auf tausend tolle Einfälle. Er nimmt vom Pulsnitzer Jahrmarkt hinweg die Negertänzerin Li ins Haus, er reist nach Berlin und kauft auf den Auktionen bei Lepke eine Mumie, angeblich König Ramses II. von Ägypten. Er bringt seine edle Verwandtschaft dazu, einen Antrag auf Entmündigung wegen Verschwendung und Wahnsinn zu stellen, und weist alle Vorstellungen seines ehemaligen Sozius Nöthner, zur Vernunft und zur Filzhutfabrik zurückzukehren, mit dionysischem Schwunge ab. Die Haushälterin Charlotte muß schließlich hinter seinem Rücken die Mumie an den Direktor Lemansky verkaufen, um Aßmann zu einer so gesunden Wut zu bringen, daß er die Wasserflasche nach ihr wirft, dann aber, mit erwachender Einsicht, um die brave Charlotte wirbt, und schließlich die Doppelfreude der Aussicht auf eine Hochzeitsreise nach Capri und der verblüfften Erbitterung seiner holden erbschleichenden Verwandtschaft hat. Denn wie Nöthner orakelt: „Das Philistertum ist die einzige Weltanschauung, die seit den Zeiten des Königs Ramses niemals aus der Mode gekommen ist, die einzige, die sich in der Weltgeschichte bisher bewährt hat.“

Wie aus diesen Umrissen hervorgeht, ist die Haupthandlung durchaus die eines Schwankes mit der alten Mischung von komischen Alltäglichkeiten und lustigen Unmöglichkeiten. Höchstens erscheint sie — und das sei zum Lobe des Verfassers gesagt — ein wenig phantastischer,

ein wenig toller. Was darüber hinausliegt, kommt in der theatralischen Darstellung kaum zur Wirkung, und daß die Seele des Rentners und unbesoldeten Stadtrats Aßmann zu Pulsnitz zum Spiegel der Erlösung von der Glücksgier und der Erkenntnis „Gott sein ist arbeiten“ gemacht wird, das ist zu einem guten Teil ergrübelt, künstlich gesteigert, wie eine glänzende Etikette auf eine Flasche einfachen Weines aufgeklebt. Es ist gar nicht die Aufgabe des Lustspiels oder Schwankes, die „Phänomenologie des sittlichen Bewußtseins“ zu demonstrieren und die urwüchsige, natürliche Gemeinheit der selbstischen Habgier in philosophische Beleuchtung zu rücken. Natürlich hat der Verfasser des „Jahrmarkts in Pulsnitz“ auch auf diesem Wege etliche feine Züge und wirksame Schlagworte gewonnen, aber es ist ihm nicht gelungen, den lebendigen Schwank zu einem Symbol der höchsten inneren Erhebung zu gestalten. Der fröhliche Einfall mit der schwarzen Li und der Lepkeschen Mumie, die karikierte Charakteristik der Liebedienerei, Heuchelei und landüblichen Härte der zärtlichen Neffen und Nichten, der einfache Gegensatz zwischen der warmen Güte der Haushälterin Charlotte und der schlichten Bravheit des Filzfabrikanten Nöthner mit der überstiegenen Stimmung Aßmanns, der Umschlag kleinstädtischer Geistreichigkeit in platte Trivialität, die Bravourstückchen des Direktors Lemansky, die Dialektdissonanzen von Sächsisch, Berlinisch, Deutschböhmisch beherrschen durchaus die bühnliche Wirkung. Die lebendige Teilnahme des empfänglichen Publikums, die sich selbst von den empfindlichen und völlig unnötigen Längen, namentlich des zweiten Aktes, nicht beirren ließ, galt lediglich den angedeuteten Elementen; die tiefere Idee, die Harlan mit den drastischen Mitteln des Schwankes verkörpern will, ließ man auf sich beruhen. Alle Welt aber hatte das Gefühl, daß in dem lebendig und keck bewegten Teil des Schwankes die eigentliche Talentprobe enthalten sei. Und man kann neben der ehrlichen Anerkennung dieser nur den

Wunsch hegen, daß der frische Erfolg des Gestalteten den Verfasser aus der Bahn künstlicher Reflexion in die unmittelbarer Lebenserfassung lenken und ihm zum vollen freien Zug der echten Komödie verhelfen möge.

* * *

Ferdinand Wittenbauer: Der Privatdozent.

Königl. Schauspielhaus. 11. Februar. Uraufführung.

In keiner Form wirkt die dichterisch-echte Wiedergabe großen und kleinen, weiten und engen Lebens so stark, so unmittelbar, als in der dramatischen, in keiner anderen aber kämpft jene Wiedergabe mit größeren Hemmnissen und steht in so beständiger Gefahr durch herkömmlichen Schein, überlieferten theatralischen Effekt und unwahre Gefühlssteigerungen vom schmalen Weg künstlerischer, das heißt beseelter und überzeugender Erfindung, organischer Gestaltung, lebenswahrer Charakteristik abgedrängt zu werden. Es muß schon hoch angeschlagen werden, wenn ein angehender Dramatiker mit Frische und ehrlichem Glauben an die Aufgabe herantritt, ein Stück Leben und eine Gruppe von Menschen im Rahmen einer dramatischen Handlung treulich zu spiegeln. Hat diese Handlung und jenes Stück Leben obenein eine gewisse Bedeutung für die Allgemeinheit und schließt die naturwahre Schilderung besonderer Zustände auch warmes Gefühl, Leidenschaft und Irrtum, wechselndes Menschenschicksal in Glück und Leid ein, so werden wir uns doppelt gern in den Kreis des Dichters hineinziehen lassen. Selbst wenn wir merken, daß der dem Dramatiker unerläßliche Drang zur straffen Zusammenfassung, zur Zuspitzung der Situation, zum kräftigen Schlagwort den Autor über die Linie seiner eigentlichen und ursprünglichen Absicht hinausreißt, werden wir uns sagen, daß dies die Anerkennung für ein beherztes

Talent und einen tapferen Anlauf zu lebensvoller Darstellung nicht verkümmern darf. Nur gegen das Hereinspiel theatralischer Unwirklichkeit oder Rührseligkeit, gegen tendenziöse Übertreibung und unkünstlerische Berechnung werden wir uns verwahren müssen.

Der Verfasser des Schauspiels „Der Privatdozent" Ferd. Wittenbauer, von dem eine im Scheffelschen Ton gehaltene erzählende Dichtung „Der Narr von Nürnberg" und ein Studentenstück „Filia hospitalis" bisher bekannt wurden, ist selbst Professor an einer deutsch-österreichischen Hochschule, also mit dem „Milieu" seines Stückes hinreichend vertraut, um mit berechtigter Satire und scharfer Beobachtung ein drastisches Bild des Jammers gewisser Universitäsverhältnisse und der Einmischung unerfreulicher Menschlichkeiten bei Fragen der Wissenschaft und pflichtmäßiger Berufstreue, hinstellen zu können. Um eine erledigte Professur der Geologie ringen zwei Privatdozenten, von denen der ältere, Dr. Johannes Obermeyer, ein braver, wenn schon etwas rauhbeiniger Sohn der Alpen, ein hervorragender und vielverdienter Forscher, ein geistvoller und vorzüglicher Schriftsteller ist, während sich der andere, Dr. v. Lukanus, als ein Streber von mäßiger Begabung und noch mäßigerem Fleiß, der seine geringfügigen Leistungen zum größten Teile Obermeyer verdankt, aber als ein wohlerzogner Herr und besonderer Liebling der Universitätsdamen ausweist. Beide werben um die hübsche Else, die Tochter des Prof. Kellersheim; das heißt: Obermeyer liebt seine ehemalige Schülerin heiß und im stillen, Lukanus wohl wissend, daß manche Professur mit der Hand einer Professorstochter vergeben wird, drängt sich ihr eifrig auf. Zum Unglück bringt sich in dem Augenblicke, wo sich die Wagschale zu Gunsten des besseren Mannes neigt, dieser bessere Mann durch sein entschlossenes Auftreten für die beleidigte Tochter seiner Quartierwirtin (die die Witwe eines armen Privatdozenten ist) in den Verdacht, mit dieser

verlobt zu sein, und läßt das daraus hervorwachsende Unheil über sich ergehen, anstatt rund und nett zu erklären, daß er gar nicht an die kleine Käthe Berger denke. Zum Überfluß verschärft sich die Situation dadurch, daß Obermeyer selbst freilich nicht in das arme Mädchen, aber dieses in ihn verliebt ist. Trotzdem nun Lukanus die Bahn zu Else Kellersheim frei sieht und sich mit ihr verlobt, scheint die Wahl Obermeyers zum Professor noch immer gewiß. Da indes so wackere Leute wie der steirische Privatdozent herkömmlichermaßen geborene Pechvögel sind, so verdirbt sein bester und zuverlässigster Gönner, der Professor Dr. Prutz, ein herzensguter, edler, aber aufbrausender Sonderling, Junggesell und Weiberhasser à la Schopenhauer, durch goldene Rücksichtslosigkeiten über Lukanus in der entscheidenden Sitzung die noch vorhandenen Aussichten des allein Berechtigten. Er verschafft dem schwankenden, innerlich zerpeinigten Kellersheim einen halben Vorwand von seinem für Obermeyer gegebenen Wort zurückzutreten; Lukanus wird mit vier Stimmen gegen eine zum Professor gewählt, der zehnjährige Privatdozent geht abermals leer aus. Der letzte Akt bringt die notwendigen Folgen des ganzen unsauberen Handels. Else Kellersheim ist totunglücklich, ihr Vater vor Schamgefühl und Gewissensbissen schwer krank, übrigens von den Studenten mit einer obligaten Katzenmusik bedroht, Professor Prutz hat vor der Zeit und in hellem Ingrimm seinen Abschied genommen, Dr. Obermeyer will der gelehrten Laufbahn den Rücken kehren und Bauer werden, und das einzig Tröstliche ist, daß wenigstens Else dem öden Streber Lukanus den Laufpaß gibt. Wenn der Verfasser die Handlung, im Bestreben auch theatralisch zu wirken, bis hierher ein paarmal bis an den Rand der wirkungsvollen, aber unmöglichen Theaterszene hingelenkt hat (eine Sitzung wie die dargestellte, mit dem ausgerufenen Trumpf: man *wolle* den minderwertigen statt des höherstehenden Bewerbers, kann in

Wahrheit gar nicht vorkommen), besinnt er sich in diesem letzten Akt auf die Natur und das innere Gesetz seines Stoffes. Dinge, wie die im „Privatdozenten" geschilderten, haben in der Tat weder tragische Katastrophen, noch wohlfeile Bühnenversöhnungen und Ausgleichungen zum Guten im Gefolge. Es ist der richtige Schluß, daß sie in vier Menschenleben einen Bruch gebracht haben. Aber die Resignation, daß dies wieder mal die beste Welt gewesen sei, weil es keine schlechtere gibt, weckt natürlich keine Befriedigung.

Die akademische Komödie hat Geist, scharfe Beobachtung und lebendige glückliche Einzelzüge genug, um uns bedauern zu lassen, daß die wirkliche oder vermeinte Bühnennotwendigkeit den Verfasser nicht vor flachen Nachhilfen des Effekts und vor gewissen Übertreibungen bewahrt hat, die der Anlage und Gestaltung etwas Unwirkliches geben. Die Schilderung der Hochschulenintriguen, der weiblichen Einflüsse, der kleinlichen Motive wichtiger Entscheidungen, mag in jedem Einzelzug richtig sein, aber in dieser Häufung, in dieser vielfach an Benedix erinnernden Karikatur, namentlich der Damenkreise, gibt sie im ganzen doch ein zu grelles Bild. Die Satire und Sittenmalerei des „Privatdozenten" hat einige Verwandtschaft mit Otto Ernsts Schilderungen des Schul- und des Preßtreibens im „Flachsmann" und der „Gerechtigkeit". Man sollte meinen, daß, wenn der Dichter seine Kraft besser in einem Punkte, einem Gegensatz gesammelt hätte, das Ganze noch bei weitem überzeugender wirken würde.

* * *

Maurice Maeterlinck: Das Wunder des heiligen Antonius.

Deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski.

Residenztheater. 19. Februar. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

„Das Wunder des heiligen Antonius" gehört sicher nicht zu den bedeutendsten und wertvollsten Werken des vlämisch-französischen Dichters. Der Grundgedanke, daß dem Göttlichen, das alle auf den Lippen führen und in dessen Namen sie zu leben vorgeben, von seiten der Alltagswelt der stärkste Widerstand und die platteste Verständnislosigkeit entgegengesetzt wird, ist keineswegs so neu, wie er einem Teile der Zuschauer erschien. Von anderen Gestaltungen des gleichen Gedankens abgesehen, lag er dem großen Entwurfe zu Goethes „Ewigem Juden" zugrunde und erscheint in etlichen Bruchstücken des leider unvollendeten Gedichts mit hinreißender Frische und genialem Humor verkörpert. Maeterlincks Satire setzt ganz vortrefflich ein: der heilige Antonius erscheint im Sterbehause eines alten reichen, geizigen französischen Fräuleins Hortense, dessen lachende Erben eben beim Trauerfrühstück sitzen, und erklärt, daß er als Schutzheiliger des Fräuleins die Absicht habe, die Tote zu neuem Leben zu erwecken. Er findet nur eine Gläubige in der Person der braven Dienstmagd Virginie, die zwar den Heiligen in seinem dürftigen Mönchsaufzug ziemlich barsch behandelt, aber, obschon ihr die Wiedererstehung der Geschiedenen ihre Erbschaft von 3300 Franken kosten wird, mit einem Seufzer, doch aus ehrlichem Herzen, den Heiligen auffordert, sein Wunder zu tun und fromm und brav seinen Segen erbittet. Neffen und Nichten der toten Erbtante, Pfarrer und Doktor begrüßen St. Antonius als zudringlichen Landstreicher und verrückten Bettler, suchen ihn aus dem Hause zu werfen und schäumen bei dem bloßen Gedanken an die Möglichkeit des Wunders und den Verlust der Erbschaft wild auf.

Schließlich willigt man auf Zureden des Doktors, der den Wutausbruch eines Tollen befürchtet, darein, den Heiligen ins Sterbezimmer zu führen. Und hier nun vollbringt St. Antonius sein Wunder. Fräulein Hortense erwacht und löscht mit lästernden Worten vor allem die Kerzen, die auf den Kandelabern um sie her unnütz verbrennen. Da wird sie durch den Verlust der Sprache gestraft. Der Heilige erläutert, daß sie in Zukunft stumm bleiben müsse, um die Geheimnisse des Todes nicht verraten zu können und daß er vorhin nur ein „Versehen" begangen habe, ihr die Stimme wiederzugeben. Daß hier schon die Satire in Blasphemie umschlägt — und die Erfindung einen Beigeschmack des Raffinierten und Widerwärtigen erhält, als weiterhin die Erweckte, die sich des neuen Lebens durchaus unwürdig zeigt (was der Heilige vorher wissen mußte!), abermals dem Tode verfällt, während die im innersten Herzen frohlockenden Erben gegen St. Antonius scheinbar erbittert vorgehen, ihn der Polizei überliefern und abführen lassen — ist aufrichtig zu bedauern. Nur die Charakteristik der armen Magd Virginie, die den gefesselten Heiligen auf seinem Wege zum Gefängnis mit ihrem alten Regenschirm vor dem Hundewetter schützt, hält den guten Ton der treuherzigen humoristischen Legende fest. Das Ganze ist innerlich zu ungeklärt, zu widerspruchsvoll, zu zynisch, um die vom Verfasser beabsichtigte tiefere Wirkung hervorzurufen.

* * *

Clara Viebig: Die Bäuerin.

Residenztheater. 19. Februar. Zum ersten Male.
Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Clara Viebigs einaktiges Sittenbild „Die Bäuerin" gehört einem Zyklus von Dramen an, der den Titel „Der Kampf um den Mann" führt. Das irgendwo in Ostelbien, an der märkisch-posenschen Grenze, verlaufende Stück zeigt uns den auf seinem Sterbebett liegenden Mitte-

Lange-Bauer, Reinhold May, der eine ältere Bäuerin um ihres Geldes willen geheiratet, aber fortgesetzt nach den jungen Mädeln geschielt, mit ihnen geschäkert, getuschelt, geliebelt hat. In den Todeskampf des Ärmsten hinein dringen die streitenden Stimmen des Lebens: die schöne Cilla Pioschek, die seine letzte Geliebte gewesen ist, sucht ihn verzweifelt im Leben festzuhalten, die Mitte-Lange-Bäuerin, die Wahrheit erratend, von wütender Eifersucht gefoltert, betet um den Tod des untreuen Gatten. Die von der greuelvoll brutalen Krankenwärterin und Leichenfrau Karline Flesch herbeigerufenen Jungfern vom Rosenkranz beten mit einem alten Marienliede um den Beistand der heiligen Jungfrau beim Todeskampf; da bricht die zu Unrecht unter diesen Jungfern befindliche Cilla Pioschek von Gewissensangst und Mitleid überwältigt zusammen und wird weggebracht. Der sterbende Bauer ruft „Cilla, Cilla!" — die Bäuerin aber erstickt den letzten Aufschrei ihres Mannes mit kräftiger Hand, ringt ihn nieder: „Nu is er still, nu ruft er ihr nich mehr! — — Tot is er. Und mein is er — mein tat er immer sein, mein tut er immer bleiben — mein, mein! Gelobt seist du Maria!" Folgt noch der Schmerzausbruch der Bäuerin um den Toten und die Einladung der trauernden Witfrau vom Mitte-Lange-Bauer selig, zum Leichenschmaus in drei Tagen. — Das Ganze ist, wie aus der kurzen Wiedergabe des Inhalts erhellt, ein Produkt, vielmehr ein schriller Nachhall des krassesten und äußersten Naturalismus, der den wahren Aufgaben dramatischer Poesie zwar noch immer näher steht, als eine gewisse symbolistische Tüftelei und Deutelei, aber der uns ohne Gemütsregung, ohne wärmere Teilnahme, ohne innere Belebung, ein kaltes und hartes: So ist's und so bleibt's! vor Augen stellt. Die Gesamtwirkung ist, trotz der Schärfe und Wahrheit aller realistischen Äußerlichkeiten, doch mehr abstoßend als überzeugend und die Darstellung war kaum geeignet, daran etwas zu ändern.

* * *

Otto Borngräber: König Friedwahn.

Königl. Schauspielhaus. 30. März. Uraufführung.

In Schillers Abhandlung „Über die tragische Kunst“ finden sich zwei Stellen, die im Grunde nur eine Wahrheit einschließen. „Die Tragödie hat einen poetischen Zweck. Behandelt sie einen Stoff nach diesem ihrem Zwecke, so wird sie eben dadurch in der Nachahmung frei, sie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten. Da sie aber ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchsten Übereinstimmung mit den Gesetzen der Natur zu erreichen imstande ist, so steht sie, ihrer historischen Freiheit unbeschadet, unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit, die man im Gegensatz von der historischen die poetische Wahrheit nennt.“ Und weiter: „Diejenige Tragödie würde die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffes als der am besten benutzten tragischen Form ist. Viele Trauerspiele, sonst voll hoher poetischer Schönheit, sind dramatisch tadelhaft, weil sie den Zweck der Tragödie nicht durch die beste Benutzung der tragischen Form zu erreichen suchen; andere sind es, weil sie durch die tragische Form einen anderen Zweck als den der Tragödie erreichen.“ Es sind einfache, knappe, aber fundamentale und nie widerlegte Sätze, die der Dichter seinen Nachfolgern hinterlassen hat. Und es ist schlechthin unmöglich, sich auf den ersten Teil jedes dieser Sätze zu berufen und die Schlußfolgerung beiseite zu schieben, die Freiheit von der historischen Überlieferung im vollsten Maße in Anspruch zu nehmen und zugleich die Gebundenheit an die Gesetze der Natur zu leugnen, die tragische Form zu brauchen und andere Zwecke als die der Dichtung gesetzten, zu verfolgen. Kein Dichter bezwingt das Leben ohne tiefere und ihm eigentümliche Weltanschauung, aber keine Welt-

anschauung vermag uns für den Mangel an poetischem Leben zu entschädigen. Alle Steigerung, alle Vertiefung der Kunst ist nur möglich in dem Kreis von Menschennatur, Menschengeschick und Menschengröße, der vom Anbeginn her um die Kunst gezogen ist. Wem die Erde zu eng, der ganze ungeheure Reichtum charakteristischen Lebens zu armselig, das menschliche Wesen mit seiner Leidenschaft und seinem Widerspruch zu tierisch und zu verworren, die unmittelbare, echte Poesie zu kindisch dünkt, der suche den Weg nach dem Mars oder Jupiter, der schaffe sich Haschisch- oder Opiumträume, der widme sich Bestrebungen, die nach seiner Überzeugung das völlig Reine, Geklärte, Gesetzte herbeiführen, die Menschheit vergöttlichen können. Aber der Dichtung lasse er, was der Dichtung ist!

Wahrscheinlich schauen die Leser verwundert auf, was dies alles solle, wo doch nur von einem neuen Trauerspiel im Königl. Schauspielhaus die Rede sein kann. Aber so verworren sind unsere Zustände geworden, daß sich mit der einfachen Besprechung eines neuen poetischen Werkes von vornherein die Abwehr einer Sturmflut neuer Phrasen, mit der Rechenschaft über den Eindruck eines Trauerspiels der Protest gegen die prophetische Reklame verbinden muß, die, unbekümmert um künstlerische Begabung und Tat, neue Dichtungen und poetische Talente durch Worte zu überhöhen sucht und, statt von den dichterischen Eigenschaften einer Dichtung, von ihren biologisch-psychologischen und soziologisch-pädagogischen Grundlagen redet. Es war ja vorauszusehen, daß die niedrige Einschätzung des Lebens in der naturalistischen Literatur einen Rückschlag im Gefolge haben würde. Doch die Wendung zur erhabenen Sentenz, zum hohlen Wortschall, zum schwülstigen Ausdruck, zur philosophischen Reflexion an Stelle des Lebens, gleichviel, ob sie sich Symbolik, ethische Mystik, Höhenkunst oder wie in Borngräbers Fall „pangermanische Tempelkunst“ tauft, kann unsere Dichtung, unser Drama nicht fördern. Die

Dinge sind um keinen Schuh größer, wenn man sie mit einem Mastbaum statt mit einer Elle mißt, und die letzte wie die erste Frage bei einer dramatischen Dichtung lautet: ob schöpferische Phantasie, Gestaltungskraft und Lebensfülle in ihr walten.

Und hier ist's nun, wo der Dichter des „Friedwahn“ mit seinem Können weit hinter dem Wollen zurückbleibt, oder vielmehr, wo ein Wollen, für das es kein Können gibt, die dichterische Wirkung des düstern Stoffes und der in ihn hineingezogenen grundverschiedenen, einander widersprechenden Motive stark beeinträchtigt. Borngräber legt die Handlung in eine riesenhafte Vorzeit zurück, die viele Jahrtausende vor der ältesten Kunde liegen muß, die wir von unseren germanischen Urvätern haben. Er verbindet damit die Gedanken, Stimmungen und Züge, die der Gegenwart und Verheißungen, die einer fernen, fernen Zukunft angehören. Es hat immer sein Mißliches, in eine Vergangenheit, die nicht pure Traumwelt ist, widersprechende Ideale hineinzutragen. Wenn die Wikinger auf Island einen Friedenskongreß halten, die Bankgenossen eines methspendenden altsächsischen Häuptlings zu einer Mäßigkeitsversammlung zusammentreten, können wir uns eines gewissen Befremdens nicht entschlagen. Allein die Erfindungskraft des Dichters ist frei, und von der germanischen Vorzeit wissen wir alle nicht mehr als er. Wenn Voraussetzung, Entwicklung und Konflikt der Tragödie dem strengen Gesetz der poetischen Wahrheit, der Naturwahrheit entsprechen, so haben wir gegen das Kostüm nichts zu erinnern. Die dunkel-geheimnisvolle Voraussetzung der Tragödie ist, daß dem König Siegmark Zwillingssöhne, Friedwahn und Volkmund, geboren sind, deren Mutter in der Stunde der Geburt von dem „Erbfeind“ König Trutzwolf, ermordet wurde, so daß es bis zur Stunde zweifelhaft ist, welchem das Recht der Erstgeburt zusteht. Friedwahn, der Held, setzt nach seiner Artung und seinem Königsdrange

dies Recht für sich voraus; beim Tode Siegmarks am Schlusse des ersten Aktes ist die Frage unentschieden. Im zweiten Akt entbrennt darüber der Bruderzwist. Friedwahn, der sich als Gott fühlt: „Was ist denn Gott, wenn ich der Gott nicht bin?“, will die Frage mit des Schwertes Spitze richten; er schlägt zwar den Bruder nicht, aber verwundet ihn schwer. Und da sich nun, nicht nach dem Gesetz der Natur, sondern nach der Willkür des Dichters der „Übermensch“ in den „Erlöser“ verwandeln soll, so faßt ihn angesichts des Bruders und seiner Leiden die tiefste Reue, und mit einem Mal will er nur noch über Völker beglückter Brüder herrschen, einstweilen aber in Wüsten wandern, um sich für diesen großen Beruf zu rüsten. Er hofft, sich selbst den „Erbfeind“ zum Bruder zu machen; mit dem Siegelring des Vaters zieht er in die Einsamkeit. Auf dem Götterberg, wohin die armseligen Fröhner und die trotzigen Adlinge seines Reiches kommen, wo er zuerst von den Schreckenswirkungen des Krieges (?) und dem Elend der Niedern erfährt, treffen wir Friedwahn als „Wanderer“ wieder. Er zertrümmert, vom Frevel der Adlinge wie von der eigenen Seele getrieben, die alten Gesetztafeln, errichtet ein neues Gesetz, das, da der Mensch Gott ist, jeden Freien, jeden Fröhner dem ersten Adling gleichsetzt, das ganze Land in so viel gleiche Teile teilt, als Menschen in ihm atmen. Er zwingt die Empörung der Adlinge nieder und läßt sich von den umgebenden Volksmassen als König und Weltheiland preisen. Aber im vierten Akt muß Friedwahn freilich erfahren, daß der Bruder Volkmund keinem seiner Schritte zustimmt, die erbitterten, ihres Herrentums beraubten Adlinge sich auf die Seite Volkmunds stellen und statt beider Brüder nur letzteren krönen, daß ihn Volkmund wegen seines Geistes Irrwahn aus dem Reich der Menschen auf die alte Burg am Bergsee bannt, wo er geboren ward. Die gefangene Friedlieb, König Trutzwolfs Tochter, und der alte Sänger ziehen mit ihm. Aber sein Geist ist hoffnungs-

los gestört, die Liebe Friedliebs muß er zurückweisen — er will erst die Welt und sein Königreich zurück haben, „dann gib mir Kinder und dann gib mir Glück!" — Aus der Tiefe des Sees locken ihn ältere und jüngere Gewalten; sie drängen Friedwahn, nicht den Frieden an Friedliebs Brust, sondern den wahren Frieden zu wählen; er schaut in seinem Helltraum die Völker der Erde, die herzuströmen:

Ihren König wollen sie grüßen,
Der vom Kriege der Kriege kehrt!
Ewigen Erbfeinds Wesen bewältigend,
Frieden der Geister gab seinem Volk!
Völkerfrühling dem Erdenall!

Er stürzt sich, den Arm sieghaft vorgestreckt, in den See, um die Krone der Erde zu ergreifen, und Friedlieb betet: Friedwahn hab Frieden!

Die knappste Erzählung des Inhalts der Tragödie „Friedwahn" erweist, daß sich in ihr Nachklänge von Zacharias Werners Mystik bis zu Richard Wagners Deutung uralter Sagen, die Sehnsucht nach ewigem Frieden und nach gleichem Glück aller, Geister des Tages und der Vergangenheit, eigene Gedanken des Dichters und Wirkungen aus hundert Offenbarungen vermeintlicher Weltumwälzer verworren und unklar begegnen. Es würde einer Abhandlung bedürfen, um im einzelnen zu untersuchen, wo sich hier Traum und Leben, Poesie und Philosophie, Sozialethik und Politik ineinander verschlingen. Wie viel wahres poetisches Talent hinter all diesem Anspruch, diesem düsteren, zu drei Viertel rhetorischen, unerlebten, undurchlebten Pathos steht, das vermöchte man erst nach einem einfacheren, klareren Werke des gleichen Dichters zu ermessen.

* * *

Gerhart Hauptmann: Elga.

Königl. Schauspielhaus. 14. September. Zum ersten Male.

Nicht bloß die Anregung, sondern den Stoff selbst, die Grundzüge der Charakteristik, einen Teil der Stimmung dieser „Elga“ verdankt Hauptmann der Grillparzerschen Novelle „Das Kloster von Sendomir“. Diese Novelle ist im Taschenbuche „Aglaja“ von 1828 erschienen, aber Anlage, Lebensanschauung und Kolorit der Erzählung weisen in eine frühere Zeit und beinahe bis zur „Ahnfrau“ zurück. In Grillparzers Novelle kehren deutsche Gesandte auf der Reise zum Hofe von Warschau im Kloster von Sendomir ein, werden hier von einem Mönche bedient, dessen Wesen ihnen Teilnahme einflößt, suchen dem in sich Gekehrten abzugewinnen, was er über die Gründung des Klosters weiß, und nötigen diesem dienenden Bruder, der kein anderer ist, als der büßende Gründer, der ehemalige Graf Starschenski, seine eigene Geschichte ab. Die Doppelwucht des Schmerzes und der Schuld entringt dem Unglücklichen schwere und düstere Erinnerungen, aus denen Gestalten und Schicksale emportauchen, die zu der nächtigen Szenerie des Ganzen stimmen. Indem nun Hauptmann den Bericht des gräflichen Mönchs und Büßers in eine dramatische Handlung umzubilden trachtete, suchte er doch auch die ahnungsvolle, unheimliche Stimmung, die durch die Nacht im Kloster und die Erscheinung des Mönches über die Novelle gebreitet wird, beizubehalten. Das halberzwungene Bekenntnis Starschenskis wandelt sich in Hauptmanns „Elga“ nach den Worten, die der Mönch dem im Kloster übernachtenden Ritter zuruft: „Starschenski hatte wie du das Schwert und das Weib im Arm, und dennoch nahm er am Ende das Kreuz allein!“ in einen erschütternden Traum des Ritters, in dem ihm die Bilder der Vergangenheit des Mönches erscheinen und von dem er am Morgen mit dem Gefühl erwacht, daß er hinweg und hinaus in die helle

lebendige Welt müsse. Diese epische Einrahmung gereicht der dramatischen Gesamtwirkung wahrlich nicht zum Vorteil. Denn die naturalistische Heraushebung und Verschärfung der im Kern bei Grillparzer vorhandenen dramatischen Szenen steht mit dem Heranfluten und Verschwinden von Traumbildern in entschiedenem Widerspruch. Den Hauptnachdruck legt Gerhart Hauptmann auf das dämonische Erwachen eines unbesiegbaren Argwohns des Grafen Starschenski gegen das schöne junge Weib, das ihn bis dahin völlig in Fesseln gehalten hat, und auf die unwiderstehliche Erkenntnis, daß er von Elga betrogen sei. Die letzte Steigerung der herzlosen Selbstsucht und des Lebensdranges der teuflischen Elga in Grillparzers Novelle, nach der das bedrohte Weib bereit ist, nur um ihr scheußliches, schmacherfülltes Dasein zu retten, ihr eigenes Kind zu töten, benutzt Hauptmann nicht; dafür läßt er die Unselige an der Leiche ihres erdrosselten Liebhabers Oginski zusammenbrechen und den Gemahl verfluchen. Alles in allem aber gelingt es dem Dramatiker weder, die spannenden Vorgänge des Traumes seelisch tiefer zu begründen, noch nimmt er selbst einen dichterischen Anteil an der äußerlich bleibenden Handlung, der uns in seine Anschauung und Stimmung hineinzöge. Das Ganze bleibt von fast brutaler Stofflichkeit, ist theatralisch im schlimmen Sinne des Wortes und zeigt nichts von der ehrlichen, ursprünglichen, unmittelbaren Wärme, die auch widerstrebende Geister und Gemüter in Hauptmanns Dramen fesselt. Ein paar sichere, mehr erschreckende als eigentlich erschütternde Effekte kommen der Kunst des Darstellers entgegen und bewirken starke Augenblickseindrücke, ohne tieferen Nachklang zu hinterlassen. Die Gegensätze behalten nicht nur einen Anstrich sarmatischer, jäher Wildheit, sondern, was schlimmer, etwas von unbelebter phantastischer Willkür.

* * *

Otto Erler: Zar Peter.

Königl. Schauspielhaus. 19. Oktober. Uraufführung.

Die Zuschauer, die das Haus bis auf den letzten Platz füllten, fühlten wohl durchgehends: hier ringe eine auf das Große und Tiefe des Lebens und seiner dramatischen Widerspiegelung gerichtete, geistig-reife Kraft nach ganz selbständigem Ausdruck ihrer inneren Welt, hier erhebe sich eine kräftig gestaltende, gesunde Phantasie zu straffer Durchführung einer unmittelbar geschauten Handlung und zu bedeutender Charakteristik. Ein echtes dramatisches Talent von großem Zug, befähigt zur energischen Zusammenfassung und Verkörperung weit zerstreuter Lebenseindrücke, ein ernster Sinn, der dunkle Vorgänge und Schicksale mit warmem Leben erfüllt, ein starker Künstlerwille, der in der Tragik der Geschichte die Tragik des Menschendaseins überhaupt erkennt, heben das Drama Otto Erlers weit über die schwächlichen Anläufe der Epigonendramatik hinaus. Wir dürfen hoffen, daß „Zar Peter" an der Eingangspforte einer Reihe großer dramatischer Schöpfungen steht, und der Leitung unserer Hofbühne wird es immer zum Ruhme gereichen, diesem Talent ohne Zögern zur unmittelbaren Wirkung verholfen zu haben.

Mächtig und mit geheimnisvoller Anziehungskraft ragt die Erscheinung Zar Peters des Großen aus dem Halbdunkel barbarischer Zeiten und Zustände in den Tag europäischer Geschichte und Kultur hinein. „Seine majestätische Gestalt, seine intelligente Stirn, seine durchdringenden schwarzen Augen, seine Tatarennase, sein Tatarenmund, sein anmutiges Lächeln, der finstere Blick und ein unheimliches Nervenzucken, das auf Augenblicke sein Gesicht in etwas verwandelte, das man unmöglich ohne Entsetzen anblicken konnte" (Macaulay), haben sich so lebendig in der Vorstellung der Nachwelt erhalten, als

die seltsamen Neigungen des gewaltigen Selbstherrschers: seine Leidenschaft für Schiffbau und Seefahrt, sein rastloser Nachahmungstrieb, seine Unersättlichkeit in allen physischen Genüssen. Die tiefere geschichtliche Würdigung seiner ungeheuren Lebensarbeit muß ihn als den Schöpfer des heutigen russischen Reiches und der Weltstellung desselben ehren, muß einräumen, daß nur die einzige Mischung von urwüchsiger Barbarei und heißem Bildungsdurst, von brutaler Selbstsucht und elementarem Pflichtgefühl, von wilder Willkür und genialer Einsicht in Zar Peter das russische Land und Volk in so kurzer Zeit in so neue Bahnen zu reißen vermocht hat. Die eiserne Festigkeit, mit der dieser Herrscher seinen Staatsgedanken und Willen dem Widerstande seiner näheren und ferneren Umgebung, einem feindseligen Herkommen und jeder Ungunst der heimatlichen Natur aufzwang, mit der er, sich selbst nicht schonend, nichts und niemand um sich schonte, trägt ein dämonisches Gepräge. Der große Despot hatte, als Kehrseite seiner ungeheuren Erfolge, die erschütterndsten Katastrophen seines persönlichen Lebens zu bestehen. Seine erste Gemahlin verstieß er ins Kloster. Seinen und ihren Sohn, den Thronfolger Alexej, dessen schwächlich-störrischer Trotz und dessen tiefe Abneigung gegen das Wesen und Tun des Vaters das Lebenswerk des Zaren bedrohte, warf er mit furchtbarer Entschlossenheit danieder und überlieferte ihn dem Tode. Eine seiner vielen Geliebten, von dunkler Herkunft, die sich durch weibliche Klugheit und ehrliche Teilnahme an seinem Lebenswerke ihm unentbehrlich gemacht, erhob er zur Zarin, ließ sie krönen und ward schließlich doch an ihr, wie an dem talentvollsten und hilfreichsten seiner Günstlinge, dem Fürsten Alexander Mentschikoff, so irre, daß kurz vor seinem Ende alle bis dahin getroffenen Bestimmungen über die Nachfolge der Katharina ins Wanken kamen. In todbringendem Mißtrauen und tiefer Vereinsamung schied der Zar aus dem Leben, aber bis zuletzt lenkte er gewaltsam kraft-

voll die Geschicke seines Millionenreichs und starb wie ein Krieger auf der Bresche.

Bei dieser Tragik im Schicksal Peters setzt das Drama ein. Die dunklen Konflikte im zarischen Haus geben dem Dichter des „Zar Peter“ die Möglichkeit, mit kühner, hier vollberechtigter und mit geschichtlicher Wahrheit durchsättigter Erfindungskraft in einer Folge, einer rasch verlaufenden Handlung die Ereignisse von Jahren: das Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn, die Katastrophe Alexejs, den letzten Bruch Peters mit seinem Weibe und seinem zum Werkzeug gemachten Günstling Mentschikoff, zusammenzudrängen. Die Gestaltungskraft des Dichters sucht neben der folgerichtigen Steigerung und Entwicklung der mächtigen Gegensätze eine theatralisch höchst wirksame Zusammenfassung in großen Bildern, die namentlich im ersten, zweiten und dritten Akt Sinn und Anteil der Zuschauer so zwingend ergreifen und fesseln, daß darüber bei einzelnen die Achtsamkeit auf den ungehemmten Fortgang der inneren Entwickelung gefährdet werden mag. Von vornherein sichert der Dichter das tragische Gleichgewicht seiner Motive; jede der gegeneinander ringenden Gestalten hat, nach der Tragik des Weltlaufs, Recht und Unrecht zugleich. Zar Peter, der den Sohn in seine Bahnen reißen will und sich nichts Besseres wünscht, als daß der Erbe seines Thrones ihm in Mut, in Tatkraft und Herrscherschwung übers Haupt wachsen möchte, erregt, angesichts der Notwendigkeit, die Natur in sich niederzutreten, um sein Lebenswerk zu retten, nicht weniger Anteil und Mitleid, als der unselige, früh vereinsamte Alexej, der Schwächling, der vor dem gewaltigen Vater nur Furcht und innerste Scheu empfindet und den eigenen Jammer vor sich selbst und dem Freunde mit dem Gefühl für die verstoßene Mutter erklärt. Zwischen Vater und Sohn steht Mentschikoff, der Bewunderer, der Schüler, die rechte Hand des Zaren, dem dieser gleichwohl die von ihm geliebte Katharina entrissen

hat, der gesunde starke Mensch mit natürlichem Machtverlangen, der auf seine Weise den Alexej liebt und unter dem Regiment des traumseligen Zarewitsch hoffen darf, der eigentliche Lenker des Reiches zu werden. In diese ungebrochene Natur bringen Sohn und Vater wechselnd den Bruch: Alexej, indem er durch seine Flucht, für die er Mentschikoffs Hilfe in Anspruch nimmt, den naiven Zukunftstraum des Fürsten zerstört, Peter, indem er Mentschikoff im dritten Akt durch die mit dem heimgelockten Alexej gespielte grausame Komödie vor Augen stellt, was Rußland von diesem zu befahren hat, und ihn zwingt, der Verderber des Freundes zu werden. Es ist psychologisch ganz richtig, daß sich nunmehr Mentschikoff gegen den Zaren wendet, daß Peter erkennt, es werde ihm nicht viel anderes übrig bleiben, als Mentschikoff Rußlands Krone zu lassen. „Vielleicht, daß du vom Fremden noch empfängst, was dir der Eigene nicht geben konnte. Ich suche auch den Fremden!“ Und nicht minder folgerichtig ist es, daß Mentschikoff, als der Zar unmittelbar nach dem letzten Ringen mit ihm verunglückt, auf die Krone verzichtet, da auf ihm nun der Verdacht haftet, seinen Herrscher und Wohltäter gemordet zu haben. Wenn trotzdem die beiden ersten Akte den geschlosseneren Eindruck hinterlassen und die ergreifende Vertiefung des vierten Aktes nicht ganz so deutlich und unabweislich zwingend zu Tage tritt, wie sie wohl sollte, so liegt das in der allzu großen Fülle der kleineren Motive, mit denen der Dichter den tragischen Ausgang voll zu beleben trachtet.

Eine große, einfach mächtige, vorwärts weisende Linie der Handlung geht durch die vier Akte des Dramas hindurch. Die große Schlußszene des ersten Aktes, in der die gegenseitigen Beziehungen von Zar Peter, Alexej, Mentschikoff und Katharina mit schärfster Deutlichkeit entwickelt sind und der Zar dem Sohn zuherrscht: „Ich ging dich suchen, ich muß dich finden. Ich lebe nur dafür!“; der Akt im Zelt

vor Asow, in dem Peter den Überfall und Gewinn der Türkenfestung vom Sohne als Fürstenprobe fordert und Alexej nichts hat als zitternden Argwohn, daß er hinweggeräumt werden soll, feige Todesangst, die Flucht ins Ausland; die Heimkehr des Zarewitsch im dritten Akt auf die falsche Kunde vom Tode des Zaren und trotz des Schwures auf das Kreuz, die Entwickelung der Dinge im Kreml, der gegenüber Mentschikoff gleichsam zu Stein erstarrt, der furchtbare Zusammenbruch aller einen Augenblick erträumten Herrlichkeit Alexejs vor dem Wiedererscheinen Peters, der letzte gewaltige Zusammenstoß und Bruch des Zaren und Mentschikoffs, das alles wächst eins aus dem andern und prägt sich wuchtig und unvergeßlich ein. Nun aber häuft die rege Phantasie des Dichters die Nebenzüge; die knappe, durchgeistigte und charakteristische Prosa des Werkes verleitet zur Aufnahme allzureicher Einzelheiten, die lebensvoll genug sind, aber in der Darstellung nicht zu ebenso unkörperlicher, ebenso flüchtiger Wirkung gebracht werden können, als in der Lektüre. So kommen nicht alle Elemente und Absichten der Dichtung zu gleich vollendeter Verkörperung, die Zarenkomödie des dritten Aktes im Kreml zum Beispiel geht nicht blitzartig, nicht gespenstisch unheimlich genug vorüber, obschon im Wiedererscheinen Zar Peters die mächtigste Wirkung des Dramas liegt.

Alles in allem wollen Ausstellungen dieser Art und die Andeutung gewisser Mängel der Darstellung herzlich wenig gegenüber dem inneren Reichtum lebendiger Poesie in der Schöpfung Erlers und der außerordentlichen Leistung unserer Bühne besagen. Aus allem, was hier mehr angedeutet als ausgeführt werden kann, erhellt, daß „Zar Peter“ ungewöhnliche Forderungen an Regie und Darsteller nach einigen Seiten hin erhebt, schwierige Aufgaben für die Einzelcharakteristik, wie für das Zusammenspiel bietet. Das Drama zählt zu den Werken, aus denen gewisse verborgene Wirkungen erst nach und nach herausgespielt

werden können. Glück genug und Lob genug ist's, daß der Totaleindruck der innern Macht, des dichterischen Antriebs zur großen Gestaltung zu seinem vollen Recht kam, daß die größte Zahl der Szenen schwerlich wirksamer, malerischer vorgeführt werden können, daß die Einzelheiten, die noch dunkel blieben, in der Hauptsache nichts gefährdeten und die geistige Eindringlichkeit der Dichtung nirgends in Frage stellten.

* * *

Shakespeare: Was ihr wollt. Bearbeitet von Karl Zeiß. Königl. Schauspielhaus. 28. Oktober. Zum ersten Male.

Die Neubearbeitung von Shakespeares Lustspiel „Was ihr wollt", die Dr. Karl Zeiß (dem unsere Hofbühne die vortrefflichen Einrichtungen der „Bezähmten Widerspenstigen" und des Kleistschen „Zerbrochenen Kruges" verdankt) vor kurzem vollendet hat, schöpft ihre Berechtigung aus der Erfahrung, daß keine der bisher versuchten Redaktionen des Stückes sich dauernd behauptet hat. Es handelt sich bei dem nun einmal vorhandenen Unterschied zwischen der Bühne der Shakespeareschen Zeit und dem modernen Theater um eine unerläßliche Konzentration, die gleichwohl die innere Entwickelung des Lustspiels unangetastet läßt und dessen verschiedene Lebenskreise sichtbar vorführt. Mit der sinnreichen Herstellung eines gemeinsamen Schauplatzes, auf dem sich vom zweiten Akte an die verschiedenen Vorgänge zwanglos bis ans Ende zu entwickeln vermögen, ist das nicht allein getan. Dieser Schauplatz, der den in der Nähe der Stadt gelegenen Landsitz der Gräfin Olivia darstellt, links deren Schloß mit Freitreppe und einem kellerartigen Gelaß für den Hausmeister Malvolio, in der Mitte der Bühne den Park mit Gebüschen und Lauben, rechts eine am Park vorüberziehende öffent-

liche Straße zeigt, kann natürlich nur der Ausdruck für eine innere Sammlung sein, die der Bearbeiter vor allem durch die entschlossene Verlegung des Stücks nach England erreicht. Die romantischen Elemente von „Was ihr wollt“ erfordern den fabelhaften Hintergrund von Illyrien kaum, die realistischen Bestandteile der Komödie, um die Gruppe Junker Tobias, Junker Christoph Bleichenwang, die heitere Marie und den Puritaner Malvolio gesammelt, weisen geradezu und überall auf englische Verhältnisse, Sitten und Überlieferungen hin. Es wird niemand einfallen „Der Widerspenstigen Zähmung“ oder „Viel Lärm um nichts“ mit ihrem bestimmten Lokalkolorit nach England zu versetzen. Dagegen ist der Geist von „Was ihr wollt“, der übermütige Humor und die derbe Lebensfrische der Komödie in besonderer Weise altenglisch, die Polemik des Dichters gegen Heuchelei und Abgeschmacktheit des Puritanismus durchaus den englischen Zuständen in der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts entwachsen. . . . .

Es braucht ja nicht besonders gesagt zu werden, daß gewisse Schwierigkeiten, die aus völlig veränderten Lebensanschauungen und Kunstgewöhnungen beinahe allen Lustspielen Shakespeares gegenüber erwachsen, von keinem Bearbeiter völlig gelöst werden können. Auch die sorgfältige und nach mehr als einer Seite hin außerordentlich glückliche Bearbeitung von Zeiß kann die Fremdartigkeit, die für unser Fühlen in dem Menächmenmotiv und der Verwechselung von Bruder und Schwester enthalten ist, nicht ganz überwinden. Aber sie tut ihr Möglichstes, den Anteil der Phantasie an den Gefühlen und Neigungen der ernsten Gestalten in „Was ihr wollt“, des Herzogs, Olivias, Violas und Sebastians, hervorzuheben und die unwahrscheinlichen Teile der Erfindung symbolischer wirken zu lassen. Sie zerschneidet entschlossen das Band, das Shakespeares Lustspiel mit den „Menächmen“ des Plautus und den italienischen Ingannikomödien der Renaissance

verknüpft und versetzt, wie schon gesagt, unbekümmert um die Novelle des Bandello und deren Schauplatz, die Handlung nach dem lustigen Altengland, dem das edle Dreiblatt Junker Tobias v. Rülp, Junker Christoph v. Bleichenwang und der Narr und die Prachtfigur des puritanischen Haushofmeisters Malvolio entstammen. Sie drängt mit ganz unscheinbaren, aber feinen und wohldurchdachten Hilfsmitteln die romantische und die lustige Handlung dichter zusammen und steigert das Grundgefühl gesunder Lebensfreude und kräftiger Laune, das durch Shakespeares Lustspiel hindurchgeht, zu reinerer Wirkung. Der Vergleich mit einigen früher gespielten Bearbeitungen macht es durchaus deutlich, daß Zeiß nicht bloß darauf ausgegangen ist, die zahlreichen Verwandlungen zu beseitigen und eine geschlossene Szenenfolge zu erreichen, sondern daß es ihm zuerst und zuletzt darum zu tun war, die Lebensfülle und den poetischen Gehalt des übermütigen Dreikönigstagsspiels zu besserem Verständnis zu bringen. Die romantische und die komische Handlung der Komödie laufen nicht nebeneinander her, sie sind fester verknüpft und spiegeln sich gegenseitig. Das, was Otto Ludwig die durchaus mimische Sprache Shakespeares nennt, das Durchklingen des Hauptaffekts, des Grundtons der einzelnen Gestalten durch alle Wandlungen und den Augenblicksausdruck, kann durch Weglassungen und Zusammenziehungen ebensowohl abgeschwächt als verstärkt werden. In Zeiß' Bearbeitung ist sie mit lebendigem Nachgefühl verstärkt. Alles in allem wird der eigentliche Zweck des Dichters, die ungebundenste Fröhlichkeit walten zu lassen, und sie doch durch herzgewinnende Anmut zu überstrahlen, hier nirgends von roher Theaterpraxis in den Hintergrund gedrängt. Die Pietät, mit welcher der lyrisch musikalische Teil der Dichtung behandelt ist, spricht hier deutlicher als jedes Lob.

* *
*

Wilhelm v. Scholz: Der Jude von Konstanz.

Königl. Schauspielhaus. 17. Dezember. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Die beliebten und viel variierten Lieblingsmotive der spezifischen „Moderne“ kehren in dieser Tragödie mittelalterlichen Judenelends und grausamer Judenverfolgung nicht wieder. Man kann aber leider nicht sagen, daß sie durch solche ersetzt wären, die lebendige Überzeugungs- und Wirkungskraft in sich schlössen. Ich sehe dabei von den Mängeln einer Komposition zunächst ab, die in den besten Teilen der Tragödie aus einem romanhaften Kern mehr episch bunte als dramatisch fortschreitende und gesteigerte Szenen entwickelt, setze die Forderung theatralisch-wirksamer Spannung beiseite und halte es für vollkommen gerechtfertigt, daß man ein dramatisch unvollkommenes Werk um anderer Vorzüge, um seiner Gefühlstiefe, Stimmungskraft oder um seines genialen Humors, seiner geistvollen Charakteristik willen, darstellen läßt, daß man erprobt, wie weit diese Elemente die unentwickelte dramatische Energie, die Mängel des Aufbaues auszugleichen und aufzuwiegen vermögen. Nur eins ist klar, daß Schönheiten des Ausdrucks, lyrische Schönheiten oder philosophische Gedanken, die nicht in Fleisch und Blut von Gestalten umgesetzt sind, auf der Bühne unter keinen Umständen Leben zu gewinnen vermögen.

„Der Jude von Konstanz“ spielt im 14. Jahrhundert und stellt das Schicksal eines jüdischen Arztes Nasson vor Augen, der ohne innere Überzeugung, von der Sehnsucht nach einem Heim und einem größeren Wirkungskreis getrieben, Christ geworden ist, aber noch durch mancherlei Fäden, vor allem durch die Liebe zu einem jüdischen Mädchen Bellet an seine alten Genossen gebunden wird. Die Stimmung, von der Gutzkows „Uriel Acosta“ beseelt erscheint:

Ins Allgemeine möcht ich gerne tauchen
Und mit dem großen Strom des Lebens gehn!
Doch weil ich nicht im Schatten ruhen will,
Als Christ mich in dem Grün behaglich streckend,
Indessen ihr im Staub der Straße zieht,
So will ich leiden mit den Leidenden.

durchdringt auch Nasson. Trotz seines Übertritts wird er von dem Haß der Volksmassen, den noch besonders ein Teufelsspiel vor seinem Hause schürt, beinahe ebenso bedroht, als seine ehemaligen Glaubensgenossen. Als es ihm gelingt, in schwerer Krisis das Leben des milden Bischofs zu retten, als Bellet nach schweren inneren Kämpfen sich aus Liebe zu ihm entschließt, gleichfalls die Taufe zu nehmen, scheint die düstere Wolke über seinem Leben zu weichen. Seltsam genug veräußert er das Haus, das Heim, das ihm so große Opfer gekostet hat, an einen alten Mann, der es in seiner Jugend besessen, verschwendet hat und es jetzt um hohen Preis wieder kaufen will. Verständlicher ist, daß er bei Nacht geht, um die Stammesgenossen, vor allen Bellets Eltern und Anverwandte vor dem unmittelbaren Ausbruch einer grimmigen Judenverfolgung zu warnen. Da seine Warnung Zweifeln begegnet, bekräftigt er sie mit einem schweren jüdischen Eid, macht sich dadurch des Abfalls von seinem neuen Glauben schuldig und sieht in dem entstehenden Getümmel die geliebte Bellet von einem fanatischen jungen Juden, der sich schon vorher als eine Art Judas Makkabäus aufgetan hat, ermordet, sich selbst als Abtrünnigen und unberufenen Retter der verhaßten Judenschaft in Fesseln geschlagen. Das Leben ist ihm verächtlich geworden und im Nachspiel, wo er zum Scheiterhaufen geht und der Bischof ihn zu retten versucht, erklärt er trotzig, daß er den Tod in den Flammen einem Weiterleben in dieser schnöden Welt vorziehe. Das alles aber kommt weder mit voller Klarheit noch in knapp-zusammengefaßter und schlagender Kraft heraus. Unendliche, dabei stimmungslose Längen, schleppende Wiederholungen,

die sich nicht zu lebendiger Stimmung oder Wirkung verdichten wollen, halten den Gang des Stückes wieder und wieder auf. Das Rückgrat eines echten, dramatischen Gegensatzes fehlt durchaus; der Fluch des Asarjah müßte wirkungslos an Nasson abgleiten, wenn dieser nicht selbst an inneren Schwankungen litte, deren Antriebe und Anlässe vielfach undeutlich blieben. Hier sind möglicherweise Streichungen im Spiel, ungeschickte Streichungen, denn im ganzen war die Dichtung ohne Frage noch um ein Drittel zu lang und verflachte die gewonnenen Höhepunkte immer wieder durch unbegreifliche Breiten. Der Eindruck blieb, wie gesagt, so weit hinter der Absicht zurück, daß man auf die Zusammenhänge des Werkes mit älteren Romanen und Dramen (Spindlers „Jude", Gutzkows „Uriel Acosta" usw. usw.) gar nicht erst einzugehen braucht.

* * *

1906.

Shakespeare: Imogen.

Königl. Schauspielhaus. 5. Januar. Neu einstudiert.

Zu den Rätseln, die uns der Gesamteindruck der Schöpfungen Shakespeares und unsere Unkenntnis der inneren Erlebnisse, der poetischen Antriebe des Dichters aufgeben, gehört die Frage, was die dunkle, gewitterschwere Wolke, die über der ganzen Reihe mächtiger Dramen vom „Othello" bis zum „Coriolan" und „Timon von Athen" liegt, verscheucht, was die sonnige, leuchtende, farbenprächtige Abendstimmung erweckt hat, die seinen letzten Phantasiegebilden „Der Sturm", „Cymbelin" und „Das Wintermärchen" eigen ist. Die scharfsinnigsten Stil- und Sprachbetrachtungen können wohl die gemeinsame Ge-

drungenheit des Ausdrucks, die Besonderheit des Periodenbaues mit seiner parenthetischen Fülle, die freie metrische Bewegung in diesen letzten Dichtungen des Gewaltigen vergleichend hervorheben, können die starke Mitwirkung romantisch-epischer Elemente in den Erfindungen feststellen, den in allen wiederkehrenden Zug zur Ausmalung eines weltfernen Idylls betonen und die Gestalten der Miranda, Perdita und Imogen zu einer Gruppe vereinigen, aber sie können uns nicht erschließen, welche Gemütsvorgänge und Lebenserfahrungen den Dichter zu diesen Handlungen und Charakteren drängten. Die Annahme, daß hinter der wunderbaren, rührenden, tief verinnerlichten Gestalt der Imogen Lady Arabella Stuart stehe, deren Liebe zu Lord William Seymour der armselige König Jakob I. so hart bestrafte, ist nicht zurückzuweisen. Aber die liebevolle Versenkung in die Seele der Königstochter Imogen, die Sammlung alles Lichtes auf ihrem Haupte, hat etwas durchaus Persönliches; ein tiefer Lebenseindruck schimmert durch die dichterische Verherrlichung dieser Gestalt hindurch, und wie Goethes Iphigenie unverkennbar Züge der Charlotte v. Stein trägt, so lebt in der Shakespearischen Imogen offenbar mehr als ein Sehnsuchtstraum ihres Dichters weiter. So stark hat Shakespeare für diese reine und edle Gestalt, für ihre warme und treue Liebeskraft gefühlt, daß er beinahe den ganzen bunten Roman seines Schauspiels als wirksamen Rahmen zu dem fesselnden Bilde Imogens betrachtet und neben diesem Bilde nur noch der Episode der geraubten, in Waldeinsamkeit und Naturfrische aufgewachsenen Fürstensöhne Guiderius (Polydor) und Arviragus (Cadwall) seine volle poetische Kraft zugewandt hat. In der Schilderung des Hofes des alten Britenkönigs Cymbelin, seiner giftmischenden zweiten Gemahlin und ihres stammelnden, brutalen, dummhochmütigen Sohnes Cloten ist mehr vom Wesen und Treiben des Hofes König Jakobs I. hineingeraten, als es vielleicht des Dichters

Absicht war. Aber in der Verkleidung sagenhafter Zustände und fabelhafter Kämpfe der alten Briten mit Römern aus den Tagen des Imperators Augustus, fesselt uns diese historische Wahrheit nur mäßig, und die rasche Folge nur lose verknüpfter, obschon einem dichterischen Grundgedanken dienender Begebenheiten, steigert und schließt sich zur dramatisch wirksamen Handlung lediglich da, wo es sich um das Schicksal der Imogen handelt. Die frevelvolle Wette des Posthumus mit dem Römer Jachimo, in der er sein geliebtes Weib aufs Spiel setzt, und die nachher seinem treuen Diener Pisanio zugemutete Ermordung der Imogen geben wohl ein starkes Motiv ab, aber ein Motiv, dem unser Gefühl und unsere Lebensauffassung nicht eben entgegenkommen. Dem vollen Zauber der Imogengestalt und dem eigentümlichen Reiz des Waldidylls entzieht sich kein fühlendes Herz und keine empfängliche Phantasie, aber die Gleichgültigkeit gegen den theatralischen Effekt, die Shakespeare bei der Ausführung des Cymbelindramas gezeigt hat, kann durch die Kunst der Bearbeitung der Regie und die Kunst des Schauspielers jederzeit nur bis auf einen gewissen Punkt ausgeglichen werden.

* * *

Richard Beer-Hofmann: Der Graf v. Charolais.

Königl. Schauspielhaus. 1. Februar. Zum ersten Male.

Der Dichter des Trauerspiels schickt der Buchausgabe seines Werkes die Bemerkung voraus, daß „die Namen der Hauptpersonen sowie einige Voraussetzungen der Fabel" einem alten englischen Stück entnommen wurden. In der Tat liegen nahezu 300 Jahre zwischen dem Beer-Hofmannschen „Grafen v. Charolais" und der Tragödie „Die unselige Mitgift" („The fatal dowry"), die Philipp Massinger und Nathanael Field 1629, nicht viel über ein Jahr-

zehnt vor dem Untergang des altenglischen Theaters, aufführen und 1632 im Druck erscheinen ließen. Die eigentümliche Mischung eines ernsten und zu Herzen gehenden Pathos in den drei Gestalten des jungen Grafen v. Charolais, seines Freundes, des Hauptmanns Romont und des würdigen und unglücklichen Gerichtspräsidenten von Dijon Rochfort, eines Pathos, das unzweifelhaft Massinger gehört, und einer breit behaglichen Schilderung des Treibens der vornehmen, frivolen Koketten- und Geckengesellschaft, in der sich Field erging, verschaffte der Tragödie gewaltige Wirkung. Gewisse leidenschaftliche Anklagen gegen den verderblichen Einfluß zügelloser Stücke in William Prynnes „Schauspielergeißel" (Histriomastix) vom Jahre 1633 deuten auf das Stück hin, das sicher zu denen gehörte, die zur Verzweiflung des puritanischen Anwalts und Pamphletisten „verkäuflicher waren als die beste Predigt". Und der Eindruck des Hauptmotivs der „Unseligen Mitgift" zeigte sich noch siebzig Jahre später so wenig vergessen, daß Nicholas Rowe 1703 sein vielgenanntes „moralisches" Trauerspiel „Die schöne Büßerin" („The fair penitent") darauf baute. Alles in allem hat die „Unselige Mitgift" zu den bedeutendsten Schöpfungen der altenglischen nachshakespearischen dramatischen Dichtung gezählt.

Das Verhältnis des modernen Wiener Dichters zu dem Stoff ist nun kein anderes, als das Grillparzers zu Lope de Vega in der „Jüdin von Toledo", Friedrich Halms zu Gabriel Tellez in der „Maria da Molina" oder Hugo v. Hofmannsthals zu Sophokles in der „Elektra". Richard Beer-Hofmann hat für seinen „Grafen v. Charolais" die Voraussetzung übernommen, daß der junge völlig verarmte Sohn eines Feldherrn, der um seiner Truppen willen bedeutende Schulden auf sich geladen hat und dessen Leichnam unbarmherzige Gläubiger im Schuldturm festhalten und ohne christliches Begräbnis verfaulen lassen wollen, in seiner Verzweiflung umsonst Hilfe oder einen

befreienden Spruch des Gerichts sucht, daß er entschlossen ist, sich selbst für den toten Vater im voraussichtlich ewigen Schuldgefängnis zu opfern; übernommen hat er die Freundestreue des braven Hauptmanns Romont, übernommen die Rührung und Hilfsbereitschaft, mit der Rochfort, der Präsident des Parlamentsgerichtshofs von Dijon, durch die Sohnesliebe des jungen Grafen v. Charolais erfüllt wird, übernommen die Vaterzärtlichkeit des Gerichtspräsidenten für seine einzige schöne Tochter, übernommen endlich die Katastrophe, in der Rochfort von dem getäuschten Schwiegersohne gezwungen wird, ein Todesurteil über die schuldige Tochter auszusprechen. Im übrigen verfährt der Dichter des „Grafen von Charolais" durchaus selbständig. Er gestaltet die Erfindung nicht nur so um, daß die große Gerichtsszene des ersten Aktes der „Unseligen Mitgift", Massingers Meisterstück, bei ihm in den dritten Akt gerückt wird und mit gutem Rechte den Mittel- und Höhepunkt des Beer-Hofmannschen Trauerspiels bildet, daß die Gestalt der leichtfertigen Beaumelle des altenglischen Stückes sich in die süße traumselige Desirée des Wiener Symbolisten wandelt, daß der verächtliche Liebhaber Novall zu Rochforts leidenschaftstrunkenem Neffen Philipp wird, sondern schafft auch vor allen Dingen das naive und stellenweise brutale Abenteuer der „Unseligen Mitgift" in eine raffinierte, von scharf gegensätzlichen Stimmungen erfüllte Handlung um, deren Verlauf und Ende das dunkle Welträtsel im dunkeln Schicksal des einzelnen spiegelt und pessimistisch ausdeutet:

Höhnt Gott, wer ihn gerecht und gnädig nennt?
Er scherzt mit uns, er scherzt!
Und scherzt der Herr, was bleibt uns Knechten übrig,
Als gut den Scherz zu finden und zu lachen?

Auch die furchtbare Selbstrechtfertigung, die der Graf Charolais, nachdem er in erbarmungsloser, tierischer Wut sein Weib in den Tod getrieben hat, mit den Worten versucht:

Ich trieb sie nicht,
„Es“ trieb uns — treibt uns! „Es“ — Nicht ich — nicht du!

stammt aus der gleichen Quelle eines trostlosen Determinismus. Der Dichter aber, der wechselnd mit den Qualen des Gewissens und einer nachtwandlerischen Erkenntnis der Unverantwortlichkeit alles menschlichen Tuns und Lassens, mit dem höchsten seelischen Aufschwung und dem elementaren Gefühl unvermeidlicher Niedrigkeit und Armseligkeit arbeitet, erzielt in diesem Wechsel die lebhaftesten Eindrücke, solange der Zuschauer und Hörer nicht zur Besinnung kommt, daß es sich eben um ein Spiel mit den furchtbarsten Problemen, um einen Schein des Lebens handelt, in dem die unvereinbarsten Dinge hart aneinander gerückt werden und in dem die Schlußlosung:

Nichts tat ich! Mir
Ward's angetan — auch das nicht — es geschah!

alles Vorangegangene gleichsam aufhebt und auslöscht.

Die Hauptvoraussetzung der ganzen Handlung: das gehässige Recht der Gläubiger auf die Leiche des verstorbenen Grafen Charolais und die daraus erwachsende Tragik der bettlerhaften Hilfslosigkeit des frommen Sohnes und seiner inneren, fast unzurechnungsfähigen Überwältigung bei dem märchenhaften Glück seiner Erlösung durch Rochfort und Desirée, ist für uns keine Schicksalswirklichkeit. Immerhin bleibt sie ein Symbol der härtesten Not und macht das traumhafte Vertrauen, mit dem der Graf seinem Weibe gegenübersteht, möglich, wie anderseits eben dies Vertrauen die nachmalige leidenschaftliche Verstörung und wilde Verzweiflung des Mannes einigermaßen rechtfertigt. Daß jedoch in der wohlgeschaffenen Natur des jungen Edelmanns die höchsten menschlichen Tugenden: das erbarmende Mitleid und die Dankbarkeit keinen Raum haben, daß der wahnsinnig Wütende selbst den Bitten des trostlosen Greises gegenüber hart bleibt und in armseligster Selbstgerechtigkeit sich nur erinnert, daß er die Reichtümer, die

ihm Desirée zugebracht, hinter sich in die Truhe geworfen hat, ist schwer zu glauben. Die Wahrheit des Lebens und des Gefühls und die zuspitzenden Forderungen der theatralischen Technik liegen hier wie oft im Streit. Überhaupt fällt die Ungleichheit peinlich auf, mit der Beer-Hofmann die psychologische Begründung behandelt und zum Beispiel die Hartherzigkeit des roten Itzig, des jüdischen Wucherers, der nebenbei gesagt viel östlicher zu Hause zu sein scheint als in Spanien, mit der breiten Schilderung eines Autodafé motiviert, dagegen die ursprünglichen, zuletzt alles entscheidenden Beziehungen Desirées zu ihrem Vetter Philipp im Dunkel läßt. Die Stimmungspoesie, die über den Schluß der großen Gerichtsszene des dritten Aktes und selbst über der traumhaften Verlockungsszene in der Winternacht des vierten Aktes liegt, der Glanz des bildlichen und eigenartigen Ausdrucks, der über die landläufige schöne Sprache weit hinaus ergreift und fesselt, dürfen über die starken Unwahrheiten der Erfindung über das Doppelspiel mit harter Realität und traumhaftem Schein nicht hinwegtäuschen. Die hindurchgehende Disharmonie, die sich im fünften Akte zur Seelenfolter steigert, ist nicht Disharmonie des Lebens, sondern Disharmonie zwischen den übernommenen und den aus eigenem durch und durch ungesunden Raffinement geschöpften Motiven. Das poetische Vermögen des Dichters kann die Gegensätzlichkeit der ästhetischen Hyperkultur und Modephilosophie und des Dranges nach frischer Welterfassung und überzeugender lebensvoller Charakeristik nicht ausgleichen und zieht zuletzt die Treibhausluft, in der exotische Blüten und Sumpfpflanzen gedeihen, einer vielleicht rauheren aber reineren Atmosphäre vor.

* * *

Henrik Ibsen: Gespenster.

Königl. Schauspielhaus. 1. März. Zum ersten Male.

Daß die erste Darstellung von Ibsens „Gespenstern" im Königl. Schauspielhause genau ein Vierteljahrhundert nach der Veröffentlichung (1881) dieses Dramas einer erbarmungslosen Abrechnung mit weit zurückliegenden Lebenslügen erfolgt, hat wenigstens den einen Vorteil, daß der wildeste Streit über Gehalt und Gestalt der herben, nach mehr als einer Richtung hin meisterhaften bürgerlichen Tragödie längst ausgetobt hat. Weder die Bewunderer, die in dem Bilde eines verhängnisvollen Einzelfalles ein Weltbild voll unwiderlegbarer Wahrheit und überwältigender Überzeugungskraft erblickten, noch die Gegner, die Ibsen ohne weiteres anschuldigten, mit der blutigen Ironie, die Pastor Manders und Tischler Engstrand einander gegenüberstellt, die Grundlagen aller sittlichen Weltordnung erschüttert zu haben, konnten das letzte Wort in der Beurteilung des Werkes behalten. Selbst wenn sachliche Kritik den ganzen Aufbau des Enthüllungsschauspiels, in dem schier jeder Satz einen Zug schwerer Schuld und noch schwereren Irrtums früherer Jahre zutage bringt, als Triumph energischer und gestaltungskräftiger poetischer Technik bezeichnen muß, so folgt daraus noch nicht, daß der Kern des Schauspiels über jede Anfechtung hinaus reine poetische Wahrheit einschlösse. Wenn umgekehrt erwiesen wäre, daß Voraussetzung und Verwendung der erblichen Belastung, der Nachwirkungen des Blutes in der Erfindung der „Gespenster" wissenschaftlich unhaltbar sei, wenn dem Zusammenbruch jahrzehntelanger Täuschung an einem Tage jede Wahrscheinlichkeit und typische Bedeutung abgesprochen würde, so bliebe noch immer die furchtbare Wahrheit in dem Frauenschicksal der Helene Alving, die entsetzliche Halbheit und klägliche Menschenfurcht in der Gestalt des Pastors Manders übrig, der heilige Pflicht von armseliger

Überlieferung, sittlichen Ernst von gleißnerischer Feigheit nicht unterscheiden kann, auch nicht unterscheiden will, wo er es allenfalls könnte. Mit düsterer Eindringlichkeit und gewaltiger Wucht legt sich, was nach Abzug aller äußeren und inneren Unmöglichkeiten und tendenziösen Schärfen in der Handlung der „Gespenster" übrig bleibt, auf Sinnen und Seele jedes Teilnehmenden. Der Dichter zwingt uns, ob wir wollen oder nicht, einen Blick in Abgründe zu tun, die weniger im Gemüt, als im herkömmlichen Beieinanderleben liegen, das kein Zusammenleben ist. Unser Recht, von der dichterischen Kunst im allgemeinen andere, befreiendere, erhebendere Wirkungen zu fordern, darf nicht dahin ausgedehnt werden, der grüblerischen Problemdichtung und der grellen Beleuchtung, in die Ibsen Vorgänge und Konflikte gesellschaftlichen Daseins rückt, das Lebensrecht abzusprechen. Der Dichter schließt auf seine Gefahr die Augen vor den milderen Möglichkeiten des Lebens und richtet die Pfeile seines Hohnes und seiner Verachtung gegen Schicksale und menschliche Schwächen, die Mitleid und helfende Hand bedürfen. Die Macht seiner Charakteristik und seiner Kunst der Belebung eines ganz einfachen Vorgangs durch die Verknüpfung desselben mit elementaren Leidenschaften, tieferen seelischen Erlebnissen und leidvollen Erkenntnissen, wirkt jedoch gerade in den „Gespenstern" mit ungebrochener Stärke.

Ich nehme an, daß es nicht nötig ist, die Handlung der „Gespenster" zu erzählen und eine Dekomposition der von fünf Gestalten getragenen häuslichen Tragödie zu versuchen. Der theatralische Eindruck beruht zumeist auf der allmählichen Lösung der Hüllen, die nicht nur für den Zuschauer, sondern auch für die handelnden Personen selbst um die zurückliegende Vorgeschichte des Tages liegen, an dem „Kammerherr Alvings Asyl" eingeweiht werden soll. Die Verwandlung notwendiger Erzählungen und Berichte in leidenschaftliches Gespräch und herzpressende Erinnerung

ist mit großer Energie durchgeführt. Die Konsequenzen, die sich für Helene Alving aus ihrer ersten und entscheidenden Lüge, aus der resignierten Unterordnung unter eine Pflicht, an die sie selbst nicht glaubt, ergeben haben, hat sie mit entschlossener Seele in ein Trugspiel verwandelt, das der Welt, bei dem eigenen Sohn und den nächsten Umgebungen angefangen, die trostlose Wahrheit verhüllen soll. Wie nun, ohne daß gerade Außerordentliches geschieht, Karte um Karte gegen sie schlägt und das Alltägliche sich in ein Ungeheures wandelt, muß sie ebensowohl an dem eigenen bis hierher geretteten Selbstgefühl als an allen Gesetzen verzweifeln und ist verloren, ob sie die letzte Bitte des im Irrsinn versinkenden Oswald erfüllt oder nicht. Der bittere, dumpfe Nachgeschmack tritt ein, als die atemlose Spannung der ersten Akte gelöst wird, und jeder Versuch, ihn wegzuleugnen, wird zur sophistischen Verdrehung der eigentlichen Absicht des norwegischen Meisters.

* * *

Heinrich Leopold Wagner: Die Kindermörderin.

Residenztheater. 11. März. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Auf Grund der Mitteilungen in Goethes unsterblicher Selbstbiographie ist der früh aus dem Leben geschiedene Heinrich Leopold Wagner der Gruppe talentvoller Dramatiker der Sturm- und Drangperiode unserer Literatur angegliedert und auf Grund seiner beherzten Wirklichkeitsschilderungen als Vorläufer und Bahnbrecher des Naturalismus gefeiert worden. Zwischen die Charakteristik von Lenz und Klinger schaltet Goethe im vierzehnten Buche von „Dichtung und Wahrheit" die Sätze ein: „Vorübergehend will ich nur der Folge wegen noch eines guten

Gesellen gedenken, der, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben, doch auch mit zählte. Er hieß Wagner, erst ein Glied der Straßburger, dann der Frankfurter Gesellschaft; nicht ohne Geist, Talent und Unterricht. Er zeigte sich als ein Strebender, und so war er willkommen. Auch hielt er treulich an mir, und weil ich aus allem, was ich vor hatte, kein Geheimnis machte, so erzählte ich ihm wie anderen meine Absicht mit „Faust", besonders die Katastrophe von Gretchen. Er faßte das Sujet auf und benutzte es für ein Trauerspiel, „Die Kindermörderin". Es war das erstemal, daß mir jemand etwas von meinen Vorsätzen wegschnappte; es verdroß mich, ohne daß ich's ihm nachgetragen hätte. Ich habe dergleichen Gedankenraub und Vorwegnahmen nachher noch oft genug erlebt und hatte mich, bei meinem Zaudern und Beschwätzen so manches Vorgesetzten und Eingebildeten, nicht mit Recht zu beschweren."

Man muß zweifeln, ob der Dichter des „Faust", als er des Vorgangs gedachte, noch eine lebendige Erinnerung an Wagners Trauerspiel hatte, sonst müßte ihm beigefallen sein, daß der Gedankenraub an seiner Faustdichtung dem Kollegen in der Frankfurter Advokatur und in Apoll nicht viel mehr zu gute gekommen war, als dem wackeren Ofentöpfer der Tonklumpen, den er aus der Werkstatt eines großen Bildhauers davonträgt. Das begrenzte Verdienst der „Kindermörderin" H. L. Wagners liegt in ganz anderer Richtung als in der Wegschnappung des Goetheschen Gretchenmotivs, von dessen seelischer Tiefe, poetischem Vollgehalt und erschütternder Macht der Vorwegnehmer trotz seines Verkehrs mit Goethe keine Ahnung hatte. Heinrich Leopold Wagner gehörte zu den Strebenden, die schlichte und derbe Genrebilder, die sie unmittelbaren Lebenseindrücken entnehmen, nicht dichterisch zu beseelen, sondern durch die Tendenz aufzuhöhen trachten. Die Tendenz aber ist keine andere, als die, von der Goethe gleichfalls im Werke „Aus meinem Leben" ironisch berichtet. „Von

dieser Zeit an wählte man die theatralischen Bösewichter immer aus den höheren Ständen; doch mußte die Person Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen. Zu den allergottlosesten Schaubildern aber erkor man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Ziviletats im Adreßkalender, in welcher vornehmen Gesellschaft denn doch noch die Justitiarien als Bösewichter der ersten Instanz ihren Platz fanden."

In diesem Sinne darf man den Verfasser der Trauerspiele „Die Reue nach der Tat" und „Die Kindermörderin" ebensowohl als einen Geistesgenossen Großmanns und Ludwig Philipp Hahns, denn als einen solchen Lenzens und Klingers bezeichnen, in diesem Sinne ist er unzweifelhaft einer der Vorläufer des jugendlichen Schiller, wie August Wilhelm Ifflands, in diesem Sinne läuft eine Wellenlinie verwandter Tendenz von Heinrich Leopold Wagner bis zu Sudermann und Hans Adam Beyerlein. Und die Tragik, die auf den Gegensätzen dünkelvoller und genußsüchtiger vornehmer Schlechtigkeit und kleinbürgerlicher Bravheit, auf den Wirkungen des feindseligen Selbstgefühls schroff geschiedener Stände und Lebenskreise beruht, kehrt unablässig wieder. Für die tendenziöse Lebensschilderung und für die Empfänglichkeit, die von Geschlecht zu Geschlecht sich an dieser Schilderung erbaut, ist Hebbels großes Wort von der Notwendigkeit, das bürgerliche Trauerspiel aus seinen inneren, ihm allein eigenen Elementen, aus der schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit herauszubilden, noch immer nicht gesprochen. Oder vielmehr die Lebensdarsteller der bezeichneten Art samt ihrem Publikum glauben nach wie vor, jene eigensten Elemente im „Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger und im Zusammenstoß des dritten Standes (zu dem seitdem der vierte hinzugekommen ist) mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären" zu erkennen. Vergegenwärtigt man sich dies,

so liegt ein kulturhistorisches Interesse an dem Grundton, wie an gewissen Einzelheiten der Werke Heinrich Leopold Wagners auch der Gegenwart nahe. Nimmt man hinzu, daß der Tendenzdramatiker der Sturm- und Drangzeit die Wirkungen des Dialekts zu denen seiner Handlung und Gestalten hinzugemischt hat, daß die Schicksale tendenziöser Sensationsstücke von heute: leidenschaftliche Proteste der entrüsteten Honettität, und Polizeiverbote der theatralischen Vorführung seines Trauerspiels auch ihm nicht erspart wurden, so bedarf es gar nicht einmal der Berufung auf Goethe und Schiller, um die gestrige Darbietung der Wagnerschen „Kindermörderin" an die Mitglieder der „Literarischen Gesellschaft" vollauf zu rechtfertigen. Ob zur Zurückversetzung in die Atmosphäre der großen Gärungsepoche im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht die Wahl eines Dramas von Lenz oder Klinger noch interessanter gewesen wäre, kann man dahingestellt sein lassen. Die Zuschauer fühlten sich lebendig angeregt und gefesselt, ihrer etliche sogar von der Verwandtschaft der „Kindermörderin" mit Schillers „Kabale und Liebe" überrascht. Mit Verlaub, meine Damen und meine Herren Kritiker! Gewiß steckt in dem Metzger Humbrecht ein Keim zum Stadtmusikus Miller und im Leutnant v. Groningseck auch ein Keim zum Ferdinand v. Walter. Allein es gibt ein Ding, das man Entwicklungsfähigkeit und ein anderes, das man Größenunterschied nennt. Der Löwe gehört ohne Frage auch zur Familie der Katze. Nur bleibt's ein Unterschied, ob der Löwe nach der Antilope oder Hinz, der Hauskater, nach einer Maus springt!

Heinrich Leopold Wagner ist früh (1779) gestorben. In dem gleichen Jahre 1778, da sein Jugendgefährte Goethe den entschiedenen Abschluß mit dem Sturm und Drang durch die Niederschrift der ersten Bücher des „Wilhelm Meister" begann, mühte er sich ab durch eine verwässerte Milderung der Kindermörderin mit glücklichem Ausgang

„Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt's Euch!“ sein Jugendwerk so zu gestalten, daß es „auch in unseren delikaten tugendlallenden Zeiten auf unserer sogenannten gereinigten Bühne mit Ehren erscheinen dürfe“. Die Bühne war die Seylersche zu Frankfurt a. M., die im September 1778 das nunmehrige Schauspiel aufführte. In demselben März 1779, wo der Zweiunddreißigjährige zu Frankfurt die Augen schloß, schuf Goethe in der Stille seines Weimarischen Gartenhauses wie auf den unruhvollen Fahrten zur Rekrutenaushebung im Weimarischen Lande an seiner „Iphigenie“!

* * *

Gerhart Hauptmann: Der Biberpelz.

Königl. Schauspielhaus. 15. März. Zum ersten Male.

Die Einfügung der besten Komödie Gerhart Hauptmanns in den Spielplan des Königl. Schauspielhauses, des Werkes, das als charakteristische Spitze naturalistischer Kunst, als typische Probe der geistigen Eigenart, des Verdienstes und der Mängel einer ganzen literarischen Schule, möglicherweise allein übrig bleiben wird, ist ein ehrenvolles Zeugnis für die Regsamkeit und die Umsicht der Leitung dieser Bühne, ist voraussichtlich auch ein Gewinn für die recht dünne Reihe der Lustspiele von stärkerem Lebensgehalt. Eine Neuigkeit im eigentlichen Sinne ist sie nicht, denn „Der Biberpelz“ hat seine Wirkungsfähigkeit auf den Brettern des Residenztheaters schon vor Jahren erwiesen und ist wohl keinem fremd geblieben, der an der neueren Entwicklung der deutschen dramatischen Literatur überhaupt Anteil genommen hat. Daß die „Diebskomödie“ nicht von vornherein hoftheaterfähig befunden worden ist, hat drei leicht erkennbare Ursachen. Nach unten hin: die rücksichtslose Schilderung habsüchtiger Verkommenheit und einer An-

schauung, die nicht das Laster, sondern nur seine Folgen scheut; nach oben hin: die dreiste Wiedergabe eines beamtlichen Strebertums und eines bornierten völlig unfähigen Dünkels in der Person des Amtsvorstehers Wehrhahn, eine Wiedergabe, die hart an die Karikatur streift und doch völlig echt ist; nach der Seite überlieferter Forderungen an Drama, geschlossene und gesteigerte Handlung und eines Abschlusses hin: die Kompositionslosigkeit der lebensvollen Genrebilder des „Biberpelzes", die geradezu mit aller Herkömmlichkeit des Theaters und eines wirksamen theatralischen Aufbaus bricht.

Jedesmal, wenn die Übermacht einer herkömmlichen Technik unerträglich und mit höheren Zwecken unvereinbar erscheint, wird ein Anlauf zur Befreiung genommen und in diesem Anlauf gelegentlich auch das überrannt, was keineswegs bloß Überlieferung und erstarrte Nachahmung, sondern elementare Voraussetzung, aus der Natur der künstlerischen Aufgabe selbst erwachsende Bedingung ist. Ein Stück Leben ist noch keineswegs ein Drama, obschon jedes Drama ein Stück Leben einschließen soll. Im „Biberpelz" steckt aber, trotz des Mangels an Handlung, an eigentlicher Steigerung, nach der Seite der Charakteristik hin ein bedeutender dramatischer Gegensatz. Der Kernpunkt des Vorgangs und der Charakterschilderung ist die Geschicklichkeit der Lügenkunst, mit der die Waschfrau Wolff ihre eigene verehrliche Familie und die kleine Welt um sich her, den wohlweisen Herrn Amtsvorsteher v. Wehrhan an der Spitze, beherrscht, betrügt und nasführt. In der Gestalt dieser Verbrecherin schlesischer Abstammung, aber mit Berliner „Bildung" und Berliner Selbstgefühl, hat der Dichter die Einheit für die auseinanderklaffenden, sehr ergötzlichen Genrebilder seiner Komödie gefunden. Ihr, die jedermann nach dem Munde redet, in jedermanns Vertrauen steht und jedermanns Vertrauen mißbraucht, nicht die leiseste Regung sittlichen Gefühls, aber das Bedürfnis

der Selbstbelügung und den Respekt vor dem Schein des Anstands besitzt, ihr ist es vollkommener Ernst damit, daß sie mit derselben Hand, die eben das Geld für den gestohlenen Biberpelz gezählt hat, ihrer naseweisen Tochter eine Ohrfeige verabreicht und ihr zuruft: „Wir sein keene Diebe. Lerne du mir ja deine Bibelspriche. Ich komme nachher un iberheere dich!“ Nichts bezeichnender, als daß sie, die Schlaue, mit allen Wassern Gewaschene, die Prahlsucht nicht überwinden kann, so daß wirklich die äußerste Kurzsichtigkeit ihrer Mitmenschen dazu gehört, auch nicht einmal einen Verdacht gegen die Vortreffliche zu fassen. Die Gerard Dowsche Deutlichkeit und Treue der Kleinmalerei stellt in einzelnen Teilen der Diebskomödie die Totalwirkung der satirischen Komik beinahe in Frage, und dennoch fesselt die Entwicklung des Hauptcharakters bis zum Schluß. Frau Wolff behält das letzte Wort und vertritt die gemeine Weltgeriebenheit, die seit dem alten „Reineke Fuchs“ keine andere geworden ist, mitten in der anspruchsvollen modernen Welt. Das schließliche Fragezeichen, mit dem „Der Biberpelz“ die Zuschauerschaft entläßt, mag sich jeder nach seinem Sinn mit einem Sprichwortzitat beantworten: „Der Krug geht so lange zu Wasser bis er bricht!“ oder auch „Dummheit ist eine Gottesgabe, es ist schändlich sie zu mißbrauchen.“

* * *

Oscar Wilde: Ernst. Deutsch von Franz Blei.

Königl. Schauspielhaus. 26. April. Zum ersten Male.

Die Erstaufführung der von Franz Blei aus dem Englischen übersetzten, von K. Zeiß für die hiesige Bühne eingerichteten dreiaktigen Komödie, die der Verfasser mit der Aufschrift „eine triviale Komödie für seriöse Leute“ ausgestattet hat, ergab einen höchst angeregten und unter-

haltenden Abend. „Trivial" ist dieser „Ernst" nur in Bezug auf die Erfindung, in der absichtlich die ganze Plattheit eines gewissen gesellschaftlichen Treibens, des alltäglichen Flirts und der herkömmlichen Heirat in den Vordergrund gerückt, aber mit geistvoller Ironie, mit satirischer Schärfe, mit lebendigem Witz, mit beweglicher Anmut beleuchtet und belebt wird. „Seriös" ist wohl niemand geblieben; die eigenartige Verbindung einer durchaus schwankhaften Handlung und eines blitzenden, höchst charakteristischen Dialogs, eines tollen Spieles und einer feinen Kritik des englischen Cants und der vermeinten Respektabilität, die namentlich die beiden ersten Akte auszeichnet (der allzugedehnte zweite Akt würde durch Kürzung noch gewinnen), entfesselte das fröhlichste Lachen und hielt doch die Zuschauer in geistiger Spannung. Im dritten Akt, der hinter der vorzüglichen Einzelbelebung seiner beiden Vorgänger etwas zurückbleibt, weil der Verfasser nur noch ein fruchtbares Motiv seiner Erfindung im Vermögen hat, kommen die üblichen drei Verlobungen zustande. Die Handlung des Stückes ist kaum erzählbar. Bei einer Dekomposition würden immer nur die Trivialitäten der Verwicklung, die verbrauchten Scherze zutage kommen, die glänzende Satire und das blitzende Leben im Ganzen, der Reichtum der guten Einfälle nicht wiedergegeben werden können. Auf die Voraussetzung, daß Mr. Worthing und Mr. Moncrieff, um so oft als möglich dem Zwang ihrer gesellschaftlichen Lage entrinnen zu können, sich eine beständig wiederkehrende Pflicht: der eine einen angeblich leichtfertigen Bruder Ernst, der andere einen todkranken Freund, erfunden haben, hätten die Herren v. Moser und v. Schönthan wohl auch kommen können; der Höhepunkt im zweiten Akt, wo Mr. Worthing in Trauer um den angeblich in Paris verstorbenen Schlingel von Bruder auf seinem Landgute anlangt und hier den Toten in der Person seines Freundes Moncrieff auferstanden findet, der sich im Charakter des leichtsinnigen Ernst im

Hause eingeführt und bereits im Herzen der liebenswürdigen Cecily festgesetzt hat, würde allenfalls auch in einem deutschen Schwank jubelnden Beifall erwecken. Die tolle Verwechselung, durch die der Generalssohn Ernst zum familienlosen Findling John Worthing geworden ist — Miß Prism hat das Manuskript ihres dreibändigen Romans in den Kinderwagen, das Baby dafür in eine alte Reisetasche gelegt und im Güterschuppen der Viktoria-Station deponiert —, erinnert lebhaft an den alten Witz vom betrunkenen Korpsstudenten, der seine Kleider sorgfältig ins Bett legt und sich selbst über den Stuhl hängt. Aber die Weise, mit der das alles behandelt, der Ton, in dem es zu völlig neuer Wirkung erhoben ist, die heitere, lichte Karikierung von Menschen, die nicht Gefühle, sondern nur Launen, nicht Pflichten, sondern nur Redensarten von Pflicht haben, das Leben zu einem Sport, einem Spiel machen, die Pfeile, die nach allen Seiten hin aus dem Geplauder der Szene hervorschießen, verdienen volle Anerkennung, erheben die „triviale" zu einer zwar kapriziösen, aber doch sehr fesselnden Komödie.

* * *

Henrik Ibsen: Die Wildente.

Deutsch von Christian Morgenstern.

Königl. Schauspielhaus. 10. Mai. Zum ersten Male.

In der Reihe der Problemdramen Henrik Ibsens, deren enger, herzpressender Realismus eine symbolische Perspektive auf Welt, Zeit und allgemeines Menschenschicksal eröffnet, ist „Die Wildente" das erste, mit dem der norwegische Dichter die schärfste Schneide seiner Ironie und Menschenverachtung gegen die Bekenner seiner eigenen „idealen Forderung", seines Wahrheitsevangeliums und also gleichsam gegen sich selbst kehrt. Nachdem er eine

lange Folge von Gestalten vorgeführt hat, die an der Lebenslüge zu Grunde gehen, und die ungemischte, unbedingte Wahrheit, ohne jeden Zusatz von Illusion, Mitleid, Duldung als das Allheilmittel hingestellt hat, treibt es ihn, die Kehrseite der Medaille zu zeigen. Die „ideale Forderung" auf ganz gewöhnliche Menschenkinder angewandt, — und Ibsen läßt uns nicht in Zweifel, daß die Mehrzahl der Alltagsmenschen dem schwächlichen, selbstischen, phrasendreschenden und sich an seiner eigenen Vortrefflichkeit messenden Photographen Hjalmar Ekdal gleicht — noch dazu von einem befangenen, weltfremden Tropf und Toren, einem verbissenen Rechtschaffenheitsfanatiker wie Gregers Werle plump ins Alltagsleben geschleudert, kann nur zerstörend und tödlich wirken. Das dürftige häusliche Behagen und den stumpfsinnigen Frieden, in dem Ekdal und sein Weib dahinleben, denkt der Wahrheitsapostel auf eine neue reine Grundlage zu stellen und treibt mit seiner Opferforderung das einzige liebenswerte, warmherzige Kind, die kleine Hedwig, zum Selbstmord. Mit seinem harten und schlauen Vater will er erbarmungslos abrechnen und schafft ihm in der Heirat mit Frau Sörby ein neues Glück, das der Alte bestens auskosten wird. Herr Gregers Werle läßt die rührende kleine Hedwig im Grabe, seinen bewunderten Hjalmar Ekdal, in dem er das Erhabene freimachen wollte, mit der Träne des Schmerzes im Auge und einem neuen Deklamationsthema „von dem Kinde, das seinem Vaterherzen zu früh entrissen worden ist" im Munde bei Kaffee, Butterbrot und Pökelfleisch hinter sich und geht hin, um seine Bestimmung zu erfüllen und der dreizehnte bei Tisch zu sein. Das heißt, wenn er den rechten Augenblick findet, dies nicht lebenswerte Leben zu verlassen; der teilnehmende Zuschauer darf auch denken, daß Gregers weiterhin armen Leuten das Haus einlaufen wird mit der idealen Forderung.

Mit unwiderstehlicher Wucht, mit düsterem Ernst legt sich das Stück Lebenswahrheit, das in der „Wildente"

enthalten ist und in der Meistercharakteristik des Hjalmar Ekdal gipfelt, auf unsere Seele. Der phantastische Teil der Handlung, mit dem Oberboden, der in der Einbildung des gescheiterten alten Ekdal, Hjalmars und Hedwigs bald die freie Herrlichkeit des Waldes und bald den Meeresgrund darstellt, mit der flügellahmen Wildente, die zum Sinnbild der gebrechlichen Illusion dient, schließt nicht nur viel ergrübelte Konstruktion, sondern auch ein bedenkliches, sehr starkes Element tendenziöser Unwahrheit ein. Jedes stärkere und frischere Lebensgefühl sträubt sich unwillkürlich gegen die ewige Nacht des Lebens, von der Hjalmar deklamiert, während ihm im Grunde kannibalisch wohl ist. Nichtsdestoweniger wirkt das Ganze wie die Überfülle seiner Beobachtung und charakteristischer Einzelzüge eindringlich, zwingend, wenn auch nirgend erquicklich oder befreiend.

* * *

Heinrich Laube: Graf Essex.

Königl. Schauspielhaus. 18. September. Neu einstudiert.

Zu Ehren des hundertsten Geburtstages von Heinrich Laube war dessen seinerzeit erfolgreichste Tragödie „Graf Essex“ neu einstudiert worden. Die Doppeleigenschaft des jungdeutschen Schriftstellers als Verfasser theatralisch wirksamer Dramen und als einflußreicher Bühnenleiter hat sein Gedächtnis bei Darstellern und Theaterbesuchern besser erhalten, als man nach dem inneren Gehalt seiner Gebilde annehmen müßte, und erklärt die wiederholten Anläufe, ein und das andere seiner Werke im Spielplan unserer Schauspielhäuser zu erhalten oder aufzufrischen. Vielleicht wären „Die Karlsschüler“ für diesen Zweck am geeignetsten. Sie enthalten so viel persönliches, echt Laubesches Element, als der praktische Verfasser überhaupt zu entfalten und einzusetzen hatte. Aber freilich ist inzwischen die Zahl

derer, die den jugendlichen Schiller nicht im jungdeutsch-theatralischen Aufputz sehen mögen, mächtig gewachsen, und die abenteuerlichen Helden, die Laube für Träger „starker Stücke“ hielt (Monaldeschi, Struensee, Montrose und Essex) haben das für sich, daß die wenigsten etwas Rechtes von ihnen wissen und daß sie keinem am Herzen liegen. Der „Essex“ hat vor den anderen Abenteurertragödien noch voraus, daß ihm ältere Bearbeitungen des gleichen Stoffes zu Grunde liegen und daß Laube die Winke, die Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie mit der ausführlichen Analyse der altenglischen Essex-Tragödie von John Banks verknüpft, nicht völlig unbenutzt gelassen hat. Der eigentliche tragische Konflikt in der Geschichte des Robert Essex: daß der jugendliche, unreife Lord die Königin Elisabeth einmal wirklich geliebt hat, auf der unsicheren Leiter ihrer Gunst zum Halbherrscher emporgestiegen ist, daß dann, gegenüber der alternden, despotisch Huldigung, Hingebung, ja Leidenschaft fordernden Königin, sein ganzes Leben zur Lüge wird und darum der gewaltsamen Katastrophe zutreibt, ist bei den älteren Bearbeitern wie bei Laube nur angedeutet, nur gestreift. Der ganze Wuchs des Laubeschen Essex ist wurzellos, die Motivierung flach und äußerlich, und selbst die großen packenden Szenen am Schlusse des dritten und vierten Aktes sind vielmehr theatralische, als wahrhaftige dramatische Effekte. Da es aber zum eigensten Wesen der Produktion wie der theatralischen Anschauung des ehemaligen Burgtheaterdirektors gehörte, das Dramatische und Theatralische nicht unterscheiden zu wollen, vielleicht auch nicht unterscheiden zu können, und da Laube mit Sicherheit darauf zählen durfte, daß ein größter Teil des Bühnenpublikums dieser Unterscheidung gleichfalls unfähig sei, so haben die Effektsituationen der Tragödie dem Mangel an innerer belebender Wärme, der flüchtigen, grob zugehauenen Charakteristik, den öd-deklamatorischen und unklar langweiligen Teilen der Haupt-

und Staatsaktion, der farblos nüchternen Sprache jahrzehntelang getrotzt; Königin Elisabeth und Graf Essex sind lange Paraderollen der Heroinen und jugendlichen Heldenspieler geblieben. Auch bei der gestrigen Wiederaufnahme des „Essex“ verfehlten jene Situationen eines erneuten Eindrucks nicht, wennschon die Maschinerie des ganzen Stückes in allen Fugen knackt und die Farben verstaubt und abgeblaßt sind.

* * *

Adolf Paul: Lohndiener.

Königl. Schauspielhaus. 29. Oktober. Uraufführung.

Das ursprünglich vieraktige, auf drei Akte zurückgeführte Stück gleicht einem Standbild, das mit dem einen Fuß auf dem breiten Boden der alltäglichen theatralischen Herkömmlichkeit, mit dem anderen auf der Insel symbolistischer Satire und Gesellschaftskritik steht. In seiner Tendenz ein Protest gegen die dünkelvolle Scheingenialität, der sich bis zum Satze versteigt: „Die Talentlosigkeit muß doch wieder zu Ehren kommen! Sie ist ja ganz aus der Mode gekommen. Ein jedes Vieh will ja heutzutage Talent haben und weiter nichts. Ja, wie soll das werden? Das geht so nicht weiter. Dann holt der Deibel das ganze Leben“, in seiner Milieuschilderung ziemlich viel Lindau und etwas Sudermann, in der Flachheit seiner Charakteristik, in den Einzeleffekten, den eingestreuten Scherzen und der Totalwirkung der beiden ersten Akte beinahe Moser, im letzten Akt einen ernsten Ton anschlagend, der weder voll ausklingen noch voll anklingen kann, hat das Werk dennoch gerade genug Beweglichkeit, bunte Äußerlichkeit und gute Einfälle, um einen Bühnenerfolg zu erzielen. Der Held der Komödie ist ein Lohndiener Blöß, der nicht bloß bei Kommerzienrat Meyer, dem großen Kaffeehändler, sondern in der ganzen

Stadt das unentbehrliche Faktotum bei allen Gesellschaften ist, die Verhältnisse, Gewohnheiten und Schwachheiten der oberen Hundert seines Nestes kennt, und mit den Einladungen, Verlobungskarten und Todesanzeigen dessen gesamten Klatsch und Tratsch von einem Haus ins andere trägt. Blöß fühlt sich als Herr der Herrschaften, denen er seine Dienste widmet. Aus reiner Freude an seiner Macht hat Ehren-Blöß dem jungen Dichterling Willi Meyer, dem Sohn des Kommerzienrats, eine Reihe von Stadtfiguren (den Vater Willis mit eingeschlossen) als Modelle und ein Bündel Stadtskandale als Motive geliefert, und Herr Willi ist hingegangen und hat eine Komödie verfaßt, die, wie erbärmlich sie im übrigen sein mag, jedenfalls die Neugierde reizen und die Schadenfreude befriedigen wird. Der Stadttheaterdirektor deckt sich freilich für alle Fälle dadurch, daß er den Kommerzienratssohn die Kosten der Aufführung bezahlen läßt, aber ein Vergnügen, wie von einer besonders „pikanten" Nummer des „Simplicissimus", steht der Kleinstadt in Aussicht. Da erfährt Freund Blöß, während er bei einem glänzenden Diner im Hause der Meyers seines Amtes waltet, Vorsehung spielt, der jungen Tochter, die im Begriff steht, sich mit dem Anbeter ihrer Mutter, dem Maler Elsner, zu verplempern, den nötigen Leutnant verschafft, mit dem sie sich verloben kann, gesellschaftslustigen Damen die Trauerpost bis zum anderen Tage vorenthält, auch die schlimme Nachricht vom Tode seines einzigen Sohnes in Amerika, die er selbst erhält, sofort geschäftlich erfolgreich fruktiziert, daß Willi Meyer ihn zum Mittelpunkt seines Stückes gemacht hat. Der erhabene Poet will den Elendesten entlarven, „den Lohndiener, der überall herumschnüffelt, in jedes Geheimnis die Nase steckt, direkt davon lebt, ihnen den Klatsch und die Privatverleumdung zu besorgen, das Schicksal der anderen zu lenken glaubt und sich selbst dabei immer wieder prostituiert". Natürlich ist Blöß der Mann nicht, der sich bei der Betrachtung, daß er

hereingefallen sei, beruhigt, und so nützt er im vollen Ingrimm wider den perfiden Willi die Katzenjammerstimmung des Vaters aus, um diesen zu einem Machtspruch gegen den Windhund von Sohn zu veranlassen. Der Alte hat dreimal recht mit den Sätzen: „Ich verlange von Dir, daß Du der einfachsten Anstandspflicht genügst, Deinen Mund in Sachen zu halten, die Dich nichts angehen“; „Du wirst doch nicht so bodenlos dumm sein, daß Du denkst, Du seiest ein Genie.“ „Mein Geld gebe ich schon für deine Dichtung her, aber meinen guten Namen nicht.“ Und Blöß steht, während er in sich hineinlacht, im Glorienschein der Anerkennung: „Sie haben uns alle vor dem schlimmsten Unheil bewahrt. Den Jungen davor, Dreck zusammenzuschreiben und uns andere davor, damit beworfen zu werden. Wir können uns alle bei Ihnen bedanken.“

Ganz so einfach, wie hier der Inhalt der Komödie berichtet wird, hat der Verfasser die Sache freilich nicht angefaßt. Die gerade Hauptlinie seiner satirischen Komödie zeigt verschiedene Kurven; aber bei dem fast tragischen Gegensatz zwischen dem Freudenfesttoast des Kommerzienrats und der Erschütterung des Lohndieners über den Tod des Sohnes, saß das Publikum um so mehr verblüfft, als die Haltung des Ganzen bei den meisten den Glauben erweckt hatte, daß Blöß mit zerschmissenen Tellern und Tränen den Trauerfall nur fingiere und markiere; die Schlußwendung mit den gestohlenen silbernen Löffeln blieb völlig unverstanden, das diabolische Flämmchen, das aus der Unterredung der Kommerzienrätin mit Elsner aufzucken soll, „als Schwiegersohn werden Sie nicht akzeptiert! alles andere — nur das nicht“ erlosch alsbald. Der Widerspruch zwischen der traditionellen Schwankheiterkeit und dem spitzigen Spott, der herben Ironie, der höhnischen Kritik frappiert gelegentlich und stört noch öfter. Ins Materielle übersetzt, müßte ein einfaches Kartoffelgericht, das mit den schärfsten und fremdartigsten Würzen zu einer ganz be-

sonderen Speise verwandelt werden soll, einen ähnlichen Eindruck hinterlassen. Um als satirische Komödie im höheren Sinne zu wirken, hätte der Verfasser ganz andere Gestalten als die, mit Ausnahme des Lohndieners Blöß, alltäglichen Schwanktypen einander gegenüberstellen müssen. Der geistreichen Absicht und den Schärfen des Dialogs kommt die eigentliche Gestaltung und Belebung des Stückes nicht gleich.

* * *

Bernard Shaw: Frau Warrens Gewerbe. Deutsch von Siegfried Trebitsch.

Residenztheater. 21. Oktober. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

Sofern man die „Erfindung“ ernst nehmen will, stellt sich das Ganze als eine Tragikomödie heraus; zieht man, wie billig, die täuschenden Hinzutaten von theatralischem Edelsinn und moralischer Pose ab, die den ersten und letzten Zweck dieser Art Stücke gefällig einrahmen sollen, wie Tapezierumhänge einen allzuscharfen Spiegel, so bleibt eine „Sensation“, ein Stück verzerrter Gesellschaftsschilderung und Zustandskritik übrig, das mit Leichtigkeit in Leitartikel sozialdemokratischer Zeitungen aufgelöst werden kann.

Mrs. Kitty Warren, der in ihrer Jugend nur die Wahl zwischen der hartbehandelten, hungernden und verkümmerten Arbeiterin und der Kurtisane geblieben ist, hat, sehr hübsch, wie sie war, ohne viel Bedenken den letzteren vergnüglicheren und einträglicheren Beruf ergriffen. Da aber auch in diesem „Gewerbe“ der Unternehmer bessere Aussichten zum Vermögenserwerb vor sich hat als der Arbeiter, so hat sie sich rechtzeitig mit Sir George Crofts, einem Prachtexemplar englischer Aristokratie, assoziiert, der in dem gemeinsamen Geschäft, mit Filialen zu Brüssel, Wien und Budapest,

seine vierzigtausend Pfund Kapital zu fünfunddreißig Prozent verzinst erhält, also jedenfalls „respektablen“ Gewinn davonträgt. Auch Frau Warren ist reich, sehr reich geworden, seit sie als Mädchenhändlerin und Kupplerin das Leben nach ihrer Weise beherrscht und genießt. Sie hat aber neben einer Tochter Vivie, deren Vater niemand kennt, die Schwäche, diese Tochter zu einem Muster von weiblicher Reinheit, seelischem Adel erziehen zu lassen und ihr durch die reichste Mitgift das beneidete Leben der fleckenlosen, hochangesehenen Dame sichern zu wollen, obschon sie am Beispiel ihrer eigenen Schwester Lucy (die hinter den Kulissen bleibt) erfahren hat, daß es zur angesehenen gesellschaftlichen Stellung nur Geld und wieder Geld bedarf. Miß Vivie, die alles Erdenkliche gelernt und ein glänzendes Examen als Mathematikerin in Cambridge bestanden hat, ist eine höchst selbständige, energische junge Dame von kühler Überlegenheit und edlem Selbstgefühl geworden, die wohl merkt, daß etwas in ihren persönlichen Verhältnissen nicht in Ordnung ist, aber von dem furchtbaren Geheimnis, das hinter dem seltsamen Gehaben und allen Beziehungen ihrer Mutter sich birgt, durchaus nichts ahnt. Die allmähliche Enthüllung dieses Geheimnisses ist, wie in tausend Dramen seit König Oedipus, die eigentliche Spannung und der dramatische Hebel der Komödie. Trotz der scharfen Nüchternheit der jungen Dame hat Vivie Warren doch auch ihren kleinen Liebestraum; sie flirtet mit Frank Gardner, dem Sohne Samuel Gardners, des Pastors von Haslermere in Surrey, einem Priester, der zur Zeit in Whisky und Sodawasser nur dem Bacchus huldigt, aber in seiner Jugend auch der Venus gehuldigt haben muß, da er der (wahrscheinliche) Vater Vivies ist. Frank Gardner ist ein liebenswürdiger Schlingel, der seine Tage im Müßiggange verschlendert, an dem sehr würdigen Vater die schneidendste Kritik übt, das Herz der kleinen Vivie besticht und sie recht gern als reiche Frau heimführen würde, da er sonst keinen Weg

sieht, im Leben vorwärts zu kommen. Bei dieser Sachlage kommt es nun dazu, daß sich im zweiten Akte Sam Gardner der Absicht seines Sohnes widersetzen muß, daß sich Frau Warren gedrungen sieht, der Tochter einen Teil ihres Schicksals und Lebens zu enthüllen. Außer sich, sittlich empört, will sich Vivie schon jetzt von der Mutter wenden, läßt sich aber durch deren sophistische, halbwahre Beredsamkeit und ihr eigenes Gerechtigkeitsgefühl noch festhalten. Da fällt es Sir George ein, damit der edle Name der Crofts ja nicht aussterbe, das junge Mädchen zur Frau zu begehren, und, da er einen runden, dauerhaften Korb erhält, Miß Vivie mit der klaren Darlegung der einträglichen Geschäftsverbindung zwischen ihm und ihrer Mutter vollends zu Boden zu schmettern. Vivie, voll Abscheu, Ekel und Lebensverachtung, flüchtet nach London, reißt sich von dem heimlich Geliebten und der Mutter auf Nimmerwiedersehen los und entläßt uns mit der Aussicht, daß sie sich als Rechnerin in einem Versicherungsbureau einfach totarbeiten wird, nachdem sie zuvor jeden gleißenden Schimmer des Lebens verflucht hat.

Die ganze Tragikomödie ist von einem Geist durchdrungen, der jeden wärmeren und unmittelbaren Anteil an ihren Konflikten und Gestalten ausschließt. Man kann gegen die Selbstrettung von Miß Vivie sicher nichts einwenden, aber man erwehrt sich des Eindrucks nicht, daß die Schlußapotheose der ehrlichen Arbeit kaum mehr ist, als die unerläßliche Konzession an die Bühne, daß der eigentliche Zweck von „Frau Warrens Gewerbe" die prickelnde, möglichst pikante, fesselnde Wiedergabe schnöder Lebensverhältnisse, der Angriff auf gesellschaftliche Heuchelei, die sich gut und gern mit jenen abfindet, wenn das Ding nur nicht beim rechten Namen genannt wird, bleibt. Auf alle Fälle stattet der Verfasser seine Mrs. Kitty Warren mit einer Reihe von bitteren Erkenntnissen, Halbwahrheiten und leidenschaftlichen Sophismen aus, die recht eigentlich

darauf berechnet sind, die Anschauung zu verwirren und unbefangene Augen mit quälenden Ungewißheiten über rechts und links zu blenden. Das schillernde Ineinanderspiel von wahren und unwahren, möglichen und unmöglichen Zügen, von scheinbar ehrlichen und ironisch zweideutigen Beobachtungen, die wundersame Satire, mit der die Kinder (Vivie und Frank) durch ihr persönliches Verhalten und ihren Ton Kritik an den höchst unwürdigen Eltern üben (was nach Bedarf ja auch als ethische Wirkung ausgegeben werden kann, vorderhand aber überraschend unterhaltsam wirkt), die ganze Mischung von Ernst und Frivolität, von parfümierter Stickluft und Kloakengeruch, in die zur Abwechselung einmal ein Hauch von blühender Heide hineinweht, alles fordert zum entschiedenen Protest gegen die Behauptung heraus, daß diese Art Geistreichigkeit dichterische oder auch nur literarische Werke von bleibender Bedeutung hervorbringen könne. Die Bescheidenheit der Natur und die herausfordernde Willkür der Mode liegen, wie immer, hart im Streit, es ist nur althergebracht, daß eine gute Anzahl von Menschen zwischen beiden nicht unterscheiden können.

* * *

1907.

Gustav Esmann: Das alte Heim.

Königl. Schauspielhaus. 17. Januar. Uraufführung.

Die Komödie mahnt im Zuschnitt, in der lebendigen Wiedergabe von Zuständen des Alltags, in ihrer Familienhaftigkeit, in der Art der Charakteristik vielfach an Iffland, Frau v. Weißenthurn und Prinzeß Amalie von Sachsen und erneuert in Motiven und Wirkungen, mit sichtlicher Vorliebe für feine, intime und bescheiden-anmutige Züge

das Gedächtnis vergangener Tage. Dies um so natürlicher, ungezwungener, als in den Kampf zwischen pietätvoller Bewahrung alten und drängender Forderung neuen Lebens nicht nur die Bilder der Zeit, als der Großvater die Großmutter nahm, sondern lebendige Überlieferungen und die unbesiegliche Macht traulicher Erinnerungen mit hineinspielen. Das alte Heim ist ein Landgut in der Nähe der dänischen Hauptstadt, die im beständigen Wachsen bis zu diesem Sitze der Familie Rabe herangeschwollen ist. Statt der Türme von Kopenhagen könnten die jeder anderen großen Stadt in die Fenster des alten Hauses, das ein so warmes, behagliches Nest stillen Familienglückes gewesen ist, hereinschauen. Wie mörderisch und erstickend solch Glück sein kann und wie segensreich ein Gewitter seine Schwüle durchbrechen und frische Luft bringen mag, tritt in der einfachen Handlung, die an einem Tage verläuft und in der Gegenüberstellung der Gruppen alter und junger Menschen zu tage, die Esmann zu Trägern der Handlung gemacht hat. Es hieße dem Stücke gewissermaßen Unrecht tun, wollte man seinen äußeren Verlauf in knappen Worten wiedererzählen. Denn, was das Beste an der schlichten Erfindung ist: der Hauch von Liebenswürdigkeit, von maßvoller Billigkeit und feinem Verständnis für die stille Tragik im scheinbar alltäglichsten Leben, der echte, wenn auch etwas dünne Humor in einzelnen Szenen, müßte bei dieser Wiedergabe zu kurz kommen. Das will gesehen, will bei gewinnender Verkörperung mitgelebt sein. Neben dieser Haupteigenschaft: einer durchaus liebenswürdigen Lebensanschauung und Grundstimmung, hat „Das alte Heim" zwei Vorzüge, die für seine beifällige Aufnahme ins Gewicht fallen. Es erscheint sehr sorgfältig gearbeitet und mit unaufdringlichem Realismus zu überzeugender Wahrheit geführt. Es ist glücklich gesteigert, die besten Überraschungen, die frischesten Wirkungen sind bis zuletzt gespart, der dritte Akt zeigt auch die anfänglich gebundenen Charaktere gelöst und in frischer

drängender Bewegung, das rasche, schließliche Eingreifen der entschlossenen Asta Vogel, der Braut Erik Rabes, ist kein Theatereffekt, sondern ein lebendiger Spiegel jugendlicher Zuversicht und eine neue Bekräftigung des alten Ariostschen Weisheitswortes: „Mehr aus dem Stegreif als nach langem Denken kommt eine Frau auf klug verständ'gen Rat."

Alles in allem wäre es sehr leicht und völlig wohlfeil, das hundertmal Dagewesene der Elemente dieser Komödie und ihrer Charaktere darzulegen und den Zauber ihrer neuen Mischung und individuellen Entwicklung geringschätzig zur Seite zu schieben. Man kann auch, wenn man durchaus kritisch sein will, das Vertauschen des anfänglich mehr Heibergschen Tones der dänischen Komödie mit dem derberen Holbergschen im Schlußakt anfechten. Doch immer würde dabei die Würdigung des Verdienstes der klaren und gewinnenden Besonderheit der Erfindung und des Stils Esmanns zu kurz kommen. „Das alte Heim" hinterläßt keine mächtigen und tieferen, aber durchaus warme, erquickliche Eindrücke und erweist sich nach so vielen problematischen Erscheinungen als eine, deren gesunde Wahrheit durch unbefangene Teilnahme belohnt werden soll.

* * *

Fritz Stavenhagen: Mudder Mews.

Residenztheater. 18. Februar. Zum ersten Male.

Vorstellung für die Dresdner Literarische Gesellschaft.

In dem vor noch nicht einem Jahre (Mai 1906) viel zu früh, noch nicht dreißigjährig aus dem Leben geschiedenen Fritz Stavenhagen hat der plattdeutsche Nebenstamm der deutschen Literatur in der Tat einen seiner triebkräftigsten, frischesten Schößlinge verloren. Die von ihm hinterlassenen

Dramen „Jürgen Piepers“, „Der Lotse“, vor allem aber „Mudder Mews“, „De dütsche Michel“, „De ruge Hoff“ sind nicht nur entschiedene Talentproben, sondern aus innerstem Gemütsanteil und trefflicher Beobachtung geschöpfte Lebensbilder, mit denen der Dichter ein bedeutendes und ausgiebiges, wenn auch nicht so farbenreiches Stück Welt poetisch zu erfassen und uns nahe zu bringen weiß, wie Anzengruber mit seinen Dramen.

„Mudder Mews“ ist ein dunkles Bild aus dem Leben der kleinen Leute, das ergreifende Schicksal einer Fischerfamilie vom Finkenwärder, der Hamburger Elbinsel, aus der bloßen Gegenüberstellung einander ausschließender Charaktere entwickelt. Mudder Mews, in ihrer Art eine tüchtige, ernste, arbeitsfrohe Frau, hat sich durch ein schweres Leben wacker durchgekämpft, sich aber dabei zu herrschsüchtiger Selbstgerechtigkeit und grausamer Rechthaberei gesteigert; sie kann mit niemand leben, unter keinen Umständen fünf gerade sein lassen und die Eigenart anderer verstehen. Ihre schlimmsten Spitzen kehrt sie gegen die Schwiegertochter Elsabe, die Frau ihres älteren Sohnes Willem, von der sie behauptet, daß sie nicht die rechte Frau für den Sohn sei und deren gute und beste Eigenschaften (die der junge Schwager Fritz Mews mit herzlicher jugendlicher Neigung bewundert) ihr nichts gelten. Willem, der mit seiner Frau glücklich ist und den rechten Standpunkt einnimmt: „Op en Hand full mehr Ordnung kummt' ja nicht an, wenn Menschen man sunst verdräglich sin“, steht mit seinem Phlegma zwischen Mutter und Weib, ist aber, ohne es zu wissen und zu wollen, doch stärker von der Mutter abhängig und zwingt erst Elsabe die glücklich aus dem Hause entfernte Schwiegermutter wieder herzuzuholen, versagt seiner Frau im entscheidenden Augenblick, wo Mudder Mews die Schwiegertochter mit argwöhnischer Verdächtigung tödlich beleidigt hat, seine Hilfe und treibt damit die verzweifelnde Elsabe ins Wasser. Der Selbstmord der Fischersfrau ist freilich

keine tragische Notwendigkeit, aber eine erschütternde Wahrheit; an so furchtbaren Augenblicken, in denen sie nicht aus noch ein wissen, gehen eben weichere Menschennaturen zu Grunde. Die niedere und unbeugsame Selbstgerechtigkeit der Mudder Mews tritt in den letzten Szenen des Schauspiels entscheidend zu tage, „Nee, nee, wat ick all durchmaken mött“, ist alles, was sie zu sagen hat. Das große Schicksal liegt diesem Familiendrama nicht zu Grunde; mit wenigen Zügen hätte es sich in eine immerhin ernste, aber glücklich ausgehende Komödie wandeln lassen. Nichtsdestoweniger ist die Vortrefflichkeit der Gestaltenzeichnung, die Lebenswahrheit der Zustandsmalerei so überzeugend, das Ganze von solcher Frische und eindringlichen Unmittelbarkeit, daß die Einwände gegenüber dem starken Eindruck leicht wiegen.

Schlußwort.

Die vorliegende Auswahl von Sterns Theaterkritiken gibt nur ein unvollkommenes Bild des Repertoires der Dresdner Theater. Aber sie läßt doch die Kurve erkennen, in der sich während der letzten 12 Jahre die Arbeit unserer Bühnen bewegt hat. Sieht man von vornherein die Klassikeraufführungen, deren Besprechungen hier aus in der Einleitung angegebenen Gründen fehlen, als die notwendige Basis jeder gesunden Bühnenpraxis an, so ist es bei Erörterungen über Fort- oder Rückschritt eines Theaters in Bezug auf seinen Spielplan unnötig, sie besonders in Rechnung zu stellen. Es handelt sich dann nur darum zu untersuchen, ob und was zum guten Alten Neues und Bleibendes hinzugekommen ist.

Drei oder, wenn man will, vier Bühnen kommen in Dresden für das Schauspiel in Betracht: das Königliche Schauspielhaus, das Residenztheater, das Zentraltheater und ein für die Sondervorstellungen der Literarischen Gesellschaft jeweilig zusammengestelltes Theaterensemble. Die Literarische Gesellschaft betrachtet es im wesentlichen als ihre Aufgabe, Dramen, die aus irgend welchem Grunde auf eine öffentliche Bühne nicht gehören, oder sich in deren Repertoire nicht halten können und doch künstlerischen oder artistischen Wert besitzen, ihren Mitgliedern vorzuführen. Sie scheidet also als dauernd den Dresdner Spielplan beherrschender Faktor, wie auch als Konkurrenz-

unternehmen etwa gegen das Residenz- oder Hoftheater von vornherein aus. Anders steht es schon um das Residenztheater und das in den letzten Jahren monatweise das Schauspiel pflegende Zentraltheater. Sie könnten sich zu Konkurrenzbühnen dem Hoftheater gegenüber auswachsen, wenn dessen Repertoire zurückginge. So stellte während der Intendanz des Grafen Platen das Residenztheater in seinem dramatischen Spielplan zweifellos die modern gerichtete Dresdner Bühne dar. Während der Amtstätigkeit des Grafen Seebach und seiner literarischen Ratgeber ist das anders geworden. Im Schauspielhaus besann man sich seiner Pflichten der Moderne gegenüber, und gerade während der von Stern kritisch beobachteten 12 Jahre hat das Hoftheater die führende Stellung unter unseren Bühnen nach der Seite des Spielplans innegehabt. Daß es darstellerisch natürlich immer im ersten Treffen marschierte, bedarf bei seiner Stellung und Situation als Königliche Bühne keiner Erörterung.

Tritt also bei einer Beantwortung der Frage: Inwieweit spiegeln die letzten 12 Jahre theatralischer Arbeit in Dresden die allgemeine literarische Bewegung der Gegenwart wieder? die Tätigkeit des Residenztheaters vor der der Hofbühne zurück, so darf man billig der kleineren Bühne nicht vergessen, daß sie, namentlich in den ersten Jahren, den durch mancherlei höfische Rücksichten bedingten und eingeschränkten Spielplan des Königl. Schauspielhauses gewissermaßen ergänzt hat. Neben Sardou und Blumenthal pflegte das Residenztheater in jener Zeit Ibsen, Dreyer, Wildenbruch, Schnitzler, Sudermann, Langmann, Bahr, Hartleben, Kirchbach, Karlweis und Anzengruber. Je mehr das Königl. Schauspielhaus in dem bewußten Streben, sein Publikum mit seinem Spielplan zu heben, fortschritt, je kräftiger und gesünder sich dort ein literarisches Premierenpublikum entwickelte, um so seltener wurden die großen theatralischen Ereignisse für das Residenztheater. Es

wendete sich, wiederum anregend und interessierend, zu Gastspielen berühmter Virtuosen und zog so in den Bereich seines Repertoires alle die Stücke, die anderswo erfolgreich gewesen waren und packende Paraderollen geboten hatten. In dieser Gepflogenheit trat ihm in letzter Zeit nicht ohne Erfolg auch das Zentraltheater an die Seite.

Beide Bühnen wurden so nach und nach vollkommen abhängig von den internationalen, oder zum mindesten allgemein deutschen theatralischen Kurswerten und konnten sich eine eigene literarische Physiognomie weder schaffen noch bewahren. Wie steht es in dieser Hinsicht nun mit dem Königl. Schauspielhaus? Hat es vom Jahre 1894, mit dem auch die Amtstätigkeit des Grafen Seebach einsetzt, bis 1907 sich selbständig entwickelt, oder hat es nur die anderwärts, vorwiegend in Berlin ausgegebene theatralische Parole bequem befolgt? Man darf ruhig und trotz der Äußerungen mancher Unzufriedenen behaupten, daß das Hoftheater in dem angegebenen Zeitraum seinen eigenen Weg, einen aufwärts führenden Weg gegangen ist und sich zu den ganz wenigen führenden deutschen Bühnen gestellt hat, mit denen unsere Dramatiker ernsthaft rechnen. Das Berliner Hoftheater kommt, was den modernen Spielplan anlangt, neben Dresden überhaupt nicht in Betracht, die Wiener Hofburg ist unter Schlenthers Direktion wider Erwarten nicht vorwärts gekommen, auch das Münchner Königliche Schauspiel verkümmerte bei Possarts Sorgfalt für die Oper, und die kleineren Hoftheater waren von jeher für große Rennen zu kurzatmig. So wurde Dresden das führende deutsche Hoftheater, eine Pflegstätte des nachklassischen wie des modernen Dramas, mochte es nun naturalistischer, symbolistischer, neuromantischer oder ganz eigengewachsener Herkunft sein. Eine kurze Betrachtung der Dresdner Neueinstudierungen, Erst- und Uraufführungen von 1894 bis 1907 wird diese Behauptung beweisen. Mit Rücksicht auf die vorliegende Ausgabe von Sterns aus-

gewählten Kritiken, die äußere Veranlassung zu dieser Feststellung, soll namentlich von den in diesem Buche vertretenen Schriftstellern und Dramen die Rede sein.

Die großen Dichter der nachklassischen Zeit, die eigentlichen Träger des deutschen dramatischen Ideals, Kleist, Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig stehen mit ihren bedeutendsten Werken im Spielplan. Von Kleist brachte man 1894 „Die Hermannsschlacht" in neuer Einstudierung. Sein „Prinz Friedrich von Homburg" und „Der zerbrochene Krug" gehören zu den besten darstellerischen Leistungen, die man in Dresden sehen kann. Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ", „Die Jüdin von Toledo", „Esther", „Der Traum ein Leben", „Weh dem, der lügt" und „Sappho" wurden in dem besprochenen Zeitraum oft gegeben, von Hebbel führte man nach und nach „Die Nibelungen", „Gyges und sein Ring", „Maria Magdalene", „Herodes und Mariamne" und „Agnes Bernauer", von Otto Ludwig den „Erbförster", „Die Makkabäer", „Agnes Bernauer" und „Hanns Frei" unter stetig wachsender Anteilnahme des Publikums auf. Neben ihnen kamen die Vertreter des feinen Lustspiels, Bauernfeld und Gustav Freytag, jungdeutsche Literaten wie Gutzkow und Laube, Kotzebue, der fingerfertige Rivale Goethes und Schillers, die gewandten Gesellschaftsdramatiker l'Arronge, Lindau, Bahr und nicht zuletzt Fulda, Blumenthal und Schönthan oft zu Worte. Epigonen wie Halm und Gottschall vervollständigen das Bild, das Dresden von den dramatischen Zuständen des 19. Jahrhunderts geben wollte. Neben ihnen durften Paul Heyse, Franz Nissel und der einst Hoffnungen erweckende Richard Skowronnek nicht fehlen. Anzengrubers große realistische Kunst vermittelte das Ensemble in wunderbar echtem Wiener Lokalkolorit. Den extremen Naturalisten, den Holz und Schlaf der 90er Jahre blieb das Königl. Schauspielhaus verschlossen, aber seinen künstlerischen Nährvätern Ibsen und Björnson wie seinen Sprossen Hauptmann,

Sudermann und Dreyer wurde in allen ihren literarischen Wandlungen unsere Bühne gerecht. Hatte man noch 1895 Ibsens „Klein Eyolf“ dem Residenztheater überlassen, so brachte man 1897 seinen „John Gabriel Borkman“ in unvergeßlicher Aufführung heraus. Dann folgten der „Volksfeind“, „Wenn wir Toten erwachen“, „Baumeister Solneß“, „Brand“ und „Die Wildente“. Björnson stand neben anderen Dramen vor allem mit seiner gewaltigen Dichtung „Über unsere Kraft“ jahrelang in Repertoire. Sudermann kam zuerst 1895 mit dem „Glück im Winkel“ ins Königl. Schauspielhaus. Dann folgten „Morituri“, „Johannes“, „Die drei Reiherfedern“, „Johannisfeuer“ und sein bereits recht schwaches Schauspiel „Es lebe das Leben“. Auf seine späteren Bühnendichtungen wurde in schöner Unabhängigkeit vom Berliner Markt mit Recht verzichtet. Hauptmanns Anfänge blieben für das Hoftheater unmöglich; mit der „Versunkenen Glocke“ fand er 1897 hier den ersten großen Erfolg. Diesem Werke schlossen sich 1898 „Einsame Menschen“, 1901 „Michael Kramer“, 1903 „Der arme Heinrich“, 1904 „Rose Bernd“, 1905 „Elga“ und erst 1906 „Der Biberpelz“ an. Seiner späteren überhasteten Produktion versagte man hier die Aufführung. Max Dreyer ist neben einigen schwächeren Werken vor allem mit dem reizenden Lustspiel „In Behandlung“ vertreten. Von Halbe gab man „Mutter Erde“, „Haus Rosenhagen“ und den „Walpurgistag“. Von den Dramatikern neuester Richtung pflegte man Maeterlinck und Hofmannsthal besonders. Am deutlichsten aber zeigt sich das Streben nach künstlerischer Selbständigkeit des Spielplanes in den Uraufführungen, die von 1894 bis 1907 im Königl. Schauspielhaus gegeben wurden.

Das Jahr 1894 brachte Holger Drachmanns Märchendichtung „Es war einmal“; 1895 gab man Richard Voß' „Blonde Kathrein“ und Wilbrandts „Meister von Palmyra“. Alle drei Autoren waren bekannte Schriftsteller.

Daß sie mit diesen Dichtungen zuerst in Dresden zu Worte kamen, bedeutete also noch nicht weiter literarische Findigkeit und künstlerischen Spürsinn, sondern nur Geschmack. Hermann Fabers „Ewige Liebe“ war die erste selbständige Tat. Dann folgten noch im selben Jahre 1897 Dreyers „In Behandlung“ und Otto Ludwigs „Agnes Bernauer“. Mit diesem Drama knüpfte man an die großen literarischen Traditionen Dresdens wieder an. Sudermanns „Johannes“ 1898, seine „Drei Reiherfedern“ 1899 zeigten, daß man gewillt war, auch mit der neuen Entwicklung zu gehen, ohne erst die Berliner oder Wiener Erfolge abzuwarten. Noch deutlicher, aber vom Dresdner Publikum durchaus nicht gewürdigt, wurde dies mit der im selben Jahre erfolgenden Uraufführung von Maeterlincks „Pelleas und Melisande“. Erst manches Jahr später entdeckte Reinhardt dies Drama für Berlin. Otto Ernsts „Jugend von heute“ machte den Verfasser von Dresden aus berühmt. Er war in Berlin mit seinem Werke vergeblich von Bühne zu Bühne gegangen. Nun kamen 1900 Lienhards Dichtungen „Der Fremde“ und „Münchhausen“, Otto Erlers „Giganten“ und Ernsts „Flachsmann als Erzieher“. 1901 brachte Halbes „Haus Rosenhagen“, Otto Ludwigs „Hanns Frei“, Wilhelm Schmidts „Mutter Landstraße“, Wassermanns „Hockenjos“, Kurt Geuckes „Sebastian“ und Jeromes „Miß Hobbs“. Das Bestreben des Königl. Schauspielhauses, junge unbekannte Talente zu fördern, das Otto Ernst, Otto Erler, Wilhelm Schmidt und Kurt Geucke bekannt gemacht hatte, trat noch deutlicher im folgenden Jahre in die Erscheinung. Erich Schlaikjers „Des Pastors Rieke“ und Gimmerthals „Aschenbachs“ fanden ihre Uraufführung; daneben kam Halbe mit dem „Walpurgistag“ und Otto Ernst mit der „Gerechtigkeit“ zu Worte. 1903 gab man Königsbrun-Schaups „Unsterblichkeit“, Gjellerups „Opferfeuer“, Pierre Wolffs „Das große Geheimnis“ und Shaws „Candida“. Diese feine Dichtung wurde wie Wilhelm Schmidts „Mutter

Landstraße" später unter großem Geschrei in Berlin nochmals zur „Uraufführung" gebracht. 1904 erschienen Eberhard Königs Tragödie „König Saul", Gimmerthals „Ramzarit", 1905 Walter Harlans „Jahrmarkt zu Pulsnitz", Wittenbauers „Privatdozent", Borngräbers „König Friedwahn" und Otto Erlers „Zar Peter" zum ersten Mal auf der Bühne. Pauls „Lohndiener" und Esmanns „Das alte Heim" beschließen die von Stern besprochene Reihe.

Diese unvollständige Aufzählung beweist zur Genüge, wie selbständig man um einen eigenartigen, unabhängigen modernen Spielplan bemüht gewesen ist. Von den bedeutenderen Werken der neueren Literatur fehlt fast keines, das irgendwie aufführbar ist, und Klassiker wie Nachklassiker werden verständnisvoll gepflegt. Daß immer noch Wünsche offen bleiben und bleiben werden, liegt an der Unvollkommenheit aller menschlichen Einrichtungen. Aber dem Dresdner Publikum, das leicht zur Unzufriedenheit neigt und der Allgemeinheit mußte einmal nachgewiesen werden, daß in den 12 Jahren, von denen hier die Rede ist, ernsthaft und ehrlich in Dresden gearbeitet worden ist und daß man mit dem Erreichten zufrieden sein kann. Otto Ernst als Lustspieldichter und Otto Erler als Dramatiker großen Stiles im Sinne Kleists, Hebbels und Otto Ludwigs sind die beiden hoffnungsvollsten und erfolgreichsten Talente, die hier entdeckt wurden. Möchte unser Schauspielhaus noch weiterhin solch Entdeckerglück haben zu Nutz und Frommen unserer Kunst wie zu seinem eigenen Ruhme!

Register.

